دراسات

طه حسين وثقافتنا العربية

الدكتور ناصر الدين الأسد*

هذا حديث يطول ويقصُرُ ما شاءت له فُسحة الزمن وقدرة الكاتب ... فهو يطول إن تركناه على سجيته وسجيتنا لأن معين طه حسين ومعين الثقافة العربية وحديثها عنده لا ينضبان وهو حديث يقصر إن أخذنا أنفسنا بالحزم واختصرناه تحديداً للوقت الذي يقرأه فيه القارئون ، أو يلقى فيه على السامعين ، ومراعاة لاحتمالهم له وصبرهم عليه.

ومازلت أرى - بعد هذه السنوات الطويلة - أن فكر طه حسين لم يدرس من جوانبه المختلفة كما ينبغي له، على كثرة الدارسين والناقدين ، والمؤيدين والمفندين ، والمهادنين والمصاولين . فهو كهذه المحيطات التي تمخر عبابها السفن طولا وعرضا، ويبقى مع ذلك أكثرها مجهولاً، وتتكشف أعماقها عن أسرار مطوية يفاجأ بها الناس .

وماهذه المقالة إلا محاولة لاكتشاف رقعة صغيرة من ذلك الخضم اللجيّ، عسى أن تقود إلى محاولات أخرى تتناول مالم تتناوله هذه المحاولة . وليس من شك في أن آخرين غيري قد ذكروا كثيرا مما سأذكره ، ولكنه جاء عندهم متفرقا ، وقد تشوب بعضه الحماسة والاندفاع في المدح أو القدح.

وقد سبق طه حسين إلى بعض مواقفه وآرائه نفر من الذين سافروا إلى أوروبا ، وتلقوا العلم في معاهدها واستفادوا مما رأوا، وتأثروا به ونقلوه إلى قومهم بعد أن عادوا ، وعاصرهم في كل ذلك نفر آخر [1] ، ولكنهم جميعا لم يبلغوا في أزمانهم ولابعدها مبلغه من استثارة الناس ، والتفات الأنظار إليه ، ولم ينلهم من كتابات الكتاب والنقاد ماناله . وأحسب كذلك أنهم لم يبلغوا مبلغه من تكامل الصورة الفكرية وشمول النظرة .

* * *

والباحث فيما كتبه الكاتبون عن طه حسين، في حياته وبعد مماته، يجد أن أكثره تنقصه الموضوعية ويعوزه المنهج العلمي . إذ أن الذين كتبوا عنه كانوا في أغلبهم إما ساخطين مسارعين إلى التهجم وتسقط الزلات والأخطاء، وإساءة الظن وتغليب الشك، وإما مستغلين لآرائه وكتاباته ظنا منهم أنها تؤيد مايريدون الترويج له من ملامح فكرية لحقبة من حقب تاريخنا الثقافي : فهم يريدون أن

(*) رئيس المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية بالأردن

يسحبوا ماكان من طه حسين في الماضي على مايريدون أن يكون منهم الآن .

ولايجوز أن يؤخذ الحكم على طه حسين ، ولا على أديب غيره من جملة واحدة قالها أو كتبها ، ولا من فكرة وردت في أحد كتبه ، ولا من قولة نطق بها في موقف دعته ظروف الارتجال أو ظروف الجدال والمخاصمة إلى قولها . إنّما لابد أن تقرأ كتبه كاملة ، وأن تستذكر أقواله في مجموعها في المناسبات والظروف وتطور الأحوال . ومن الحق أن المرء تختلف مواقفه من كثير من القضايا الفكرية والاجتماعية والسياسية بحسب نموه الفكري ، وزيادة حصيلته من المعرفة واطلاعه على مالم يكن يعلم ، وبحسب اختلاف الظروف والأحوال المحيطة به (ومن أجل هذا قال الفقهاء من قديم: إن المعلول يدور مع العلة سلباً وإيجاباً ، وكذلك قالوا : لاينكر اختلاف الأحكام أو الفتاوي باختلاف الأحوال، وأوضح مثال على ذلك ماكان للإمام الشافعي من فقه قديم ثم ماستحدثه من فقه جديد في مصر) وليس من الطبيعي أن يبقى المرء جامدا على حال واحدة ويغمض عينيه ويغلق عقله أمام المستجدات والتطورات في الحياة من حوله . وهذه أمور نعرفها في أنفسنا كما نعرفها في غيرنا فلا نستنكرها ، فلماذا ننكرها على طه حسين الإنسان المتطور ذي الذهن المتوثب والنفس المستوفزة، وهو الذي قال عن هذا التغير والتطور عند حديثه عن طرفة [٢] : «فواضح جداً أن المثل العليا [٣] تتغير بتغير البيئات والعصور ، ولكن واضح أيضا أن الأشخاص كذلك يتغيرون بتغير البيئات والعصور . فلو عاش طرفة في بيئة غير بيئته، أو عصر غير عصره ، لما كان طرفة ، ولكان تغيرت فلسفته نتيجة لتغير شخصيته .....».

★ ★ ★

فما هي هذه «الثقافة» التي قرنّاها في عنوان هذه المقالة باسم طه حسين . أنراها مقصورة على الشعر المعاصر لطه حسين ، وعلى القصة والرواية الحديثتين لعهده ، وعلى ماكانت تنشره الصحف من مقالات أدبية أو نقدية ، وماكنت تصدره المطابع حينئذ من كتب تضم كل ذلك النتاج؟ لم يكن ذلك وحده مفهوم «الثقافة» عند طه حسين، وإنما امتد مفهومها ليشمل التراث العربي بكل ميادينه ، واتسع ليحوي الثقافة «العلمية» والثقافة « الفنية» بالإضافة الى الثقافة «الأدبية» . وكان «التعليم» – حتى نهاية النصف الأول من القرن العشرين – الوسيلة الكبرى أو الأساسية لنشر تلك الثقافة بأنواعها وميادينها لذلك كان لابد أن تتداخل « الثقافة» و«التعليم» عند الحديث عن أيٍ منهما . ومن هنا جاء كتاب طه حسين « مستقبل الثقافة في مصر» شاملا لكل هذه الأنواع والميادين الثقافية .

فقد عقد فصلاً في كتابه عن « الإنتاج العقلي» ، قال في مطلعه [١]: « وفي حياتنا العقلية تقصير معيب . لابد من إصلاحه إن كنا نريدأن ننصح لأنفسنا ونعيش عيشة الأمم الراقية ، وإن كنّا نريد أن ننصح للعلم نفسه

ونشارك في ترقيته وتنميته ، وإن كنا نريد أن ننصح للشعب فنخرجه من الجهل إلى المعرفة ، ومن الخمود والجمود إلى النشاط والإنتاج.
ومظهر هذا التقصير المخزي إهمالنا التشجيع الترجمة والنقل عن اللغات الأوروبية الحية . فما أكثر الآثار العلمية والفنية والأدبيّة التي تنعم بها الإنسانية الراقية وماأشد جهلنا لهذه الآثار وغفلتنا عنها ! وماأقل حظنا من الاستمتاع بلذاتها النقية الممتازة . وماأكثر حديثنا عن مجد العرب الأولين حين أقبلوا في شره رائع على آثار الأمم المتحضرة فنقلوها إلى لغتهم ومزجوها بتراثهم ، وغذّوا بها عقولهم وقلوبهم ، وكونوا منها حضارتهم. نتحدث بهذا كله فتملا به أفواهنا ، وننفخ له أوداجنا ونظل بعد ذلك خامدين جامدين لانسير سيرتهم ولانسلك طريقهم . والآثار العلمية والفنية تزيد وتزيد ، والعقول الأوروبية والقلوب الأوروبية تستمتع بها وتستمتع ، والحضارة الأوروبية ترقى وترقى ونحن مستمتعون بما نحن فيه من العجز والقصور : نعجب بقديمنا وإن لم نكن له أهلا ، ونرضى عن حديثنا وإن لم يكن خليقا بالرضى».

وعقد فصلا عن « الصحافة والسينما والراديو» ، وقبله عقد فصولاً متعددة عن التعليم بجميع مراحله وبأنواعه المتعددة وعن إصلاح التعليم والامتحانات والكتب المقررة ، وتعليم اللغات وإعداد المعلم ، والتعليم الخاص الأهلي والأجنبي، والتعليم العالي ، والتعليم الديني في الأزهر ، والتعليم الديني للأقباط ، وغيرها من الموضوعات المبثوثة في ثنايا الكتاب .

أمّا التراث العربي فقد كان دائما حريصا عليه ضنينا به ، يراه من مقومات ثقافتنا ، وطالما ذكر ذلك وكرره بعبارات متشابهة أو مختلفة في كتابه « مستقبل الثقافة في مصر» وحيثما سمح السياق والمجال في «حديث الأربعاء» . فهو القائل في «مستقبل الثقافة في مصر» [٥] : « وإذا أردت أن تحلل الثقافة المصرية إلى عناصرها الأولى فهذه العناصر بينة واضحة، هي التراث المصري الفني القديم، وهي التراث العربي الإسلامي ، وهي ماكسبته مصر وتكسبه كل يوم من خير ماأثمرت الحياة الأوروبية الحديثة....» وهو القائل أيضا [٦] : « إن اللغة العربية هي لغتنا الوطنية فنحن نتعلمها ونعلمها لأنها جزء مقوم لوطنيتنا ولشخصيتنا القومية لأنها تنقل إلينا تراث آبائنا ونتلقى عنا التراث الذي ستنقله إلى الأجيال المقبلة» ، ويقول كذلك [٧] : «فنحن إذن نفكر بهذه اللغة ونحن إذن لا نغلو إن قلنا إنها ليست أداة للتعامل والتعاون الاجتماعيين فحسب ، وإنما هي أداة للتفكير والحس والشعور .... ونحن لانتعلّم اللغة العربية ونعلمها لأنها لغة القدماء من العرب والمستعربين ، وإنما نتعلمها ونعلمها لأنها لغتنا ولأنها لغة الأجيال المقبلة أيضا أو لأننا نريد أن تظل لغة لهذه الأجيال».

وكان قد قال قبل ذلك بنحو سنتين أو ثلاث سنوات [٨] : «نحب لأدبنا القديم أن يظل في هذا العصر الحديث ، كما كان من قبل ضرورة من ضرورات الحياة العقلية ، وأساسا

من أسس الثقافة وغذاء للعقول والقلوب» . وأعاد هذه العبارة بألفاظها مرتين أخريين في الصفحة نفسها مع اختلاف يسير في ترتيب الألفاظ . قال : «نحب لأدبنا القديم أن يظل قواما للثقافة وغذاء للعقول لأنه أساس الثقافة العربية ، فهو إذن مقوم لشخصيتنا، محقق لقوميتنا ، عاصم لنا من الفناء في الأجنبي ، معين لنا على أن نعرف أنفسنا» . ثم يقول مكررا ومؤكدا : «نحب أن يظل أدبنا القديم أساسا من أسس الثقافة الحديثة ، لأنه صالح ليكون أساسا من أسس الثقافة الحديثة ... ونحب أن يظل أدبنا القديم غذاء لعقول الشباب ، لأن فيه كنوزا قيمة تصلح غذاء لعقول الشباب...».

ونختم هذه النقول والاقتباسات بقوله [٩] : «فليس التجديد في إماتة القديم ، وإنما التجديد في إحياء القديم ، وأخذ مايصلح منه للبقاء . وأكاد أتخذ الميل إلى إماتة القديم أو إحيائه في الأدب مقياسا لمن انتفعوا بالحضارة الحديثة ولمن لم ينتفعوا بها ....».

وأنا إنما أطلت الاستشهاد والاقتباس لوضع البحث في موضعه الصحيح من واقع النصوص نفسها كما سجلها طه حسين ونشرها على الناس. فقد أكثر نفر من الكتاب من اتهامه في دينه وفي عروبته ووصموه بالتنكرّ لتراث هذه الأمة ، وذهبوا إلى أنه كان يدعو إلى تقليد أوروبا تقليدا أعمى وإلى خلع شخصيتنا الإسلامية . وزعموا أنه كان مواليا لليهود عميلا لهم إلى غير ذلك من التهم التي عبّروا عنها بألفاظ وأوصاف نعف عن الاستشهاد بها هنا [١٠] . وكانت وسيلتهم إلى هذه التهم أن يقتطعوا جملا لطه حسين من سياقها ، أو أن يسيئوا تفسير كلام ذكره في بعض كتبه ويعلقوا عليه أنواعا من التعليق يخرج به عما قصده كاتبه . ولجأوا أحيانا - في ثنايا تعليقاتهم على كلامه - إلى أن يقولوه مالم يقل بل إلى نقيض ماقال .

وكان طه حسين متنبها على كل ماكان يقال عنه مدركا لكل مايهمس به من تهم أو يعلن ، فنفث نفثة محزون حين أملى الكلمة الأخيرة في العدد الأخير من مجلة «الكاتب المصري» وذلك قوله [١١]: «لقد أرجف المرجفون والذين يسرهم الطعن في طه حسين والذين لا يعملون ويؤذي نفوسهم أن يعمل الناس ، وقالوا إن مجلة الكاتب المصري قد صدرت لنشر الصهيونية. والآن وقد انتهى عمر المجلة فإن أعدادها كلها بين يدي القراء، فهم لايرون فيها إلا دفاعا عن مصر والعروبة وخدمة لهما بقدر الوسع والطاقة».

★ ★ ★

وإذا كان كتاب « مستقبل الثقافة في مصر» قد ناب عن تقريرين كان من المفروض أن يقدمهما إلى وزارة المعارف حينئذ بعد أن عاد من مؤتمرين كانت الوزارة قد أوفدته إليهما [١٢]، فإن من الطبيعي أن يكون الكتاب محصورا في نطاق مصر، وأن تغلب صفة «المصرية» على الثقافة دون أن يكون في تلك الصفة سلخ للثقافة عن أصلها الكبير وصفتها العامة وهي «العربية» ، ونحن اليوم نكتب عن

«الثقافة» في سوريا أو في العراق أو في الأردن ، ولاتعني البتة أن كل واحدة منها ليست «عربية» أو أنها مغايرة لأخرى في نسبها . ومع ذلك فإن صفة العربية الجامعة لايجوز أن تنفي التنوع في إطار الوحدة ولاتلغي الخصوصية التي يفرضها اختلاف البيئة المحلية الجغرافية ، ولاتنكر اختلاف الخصائص التي يفرضها التطور بسبب تعاقب العصور . وهكذا فإن الحديث عن «مستقبل الثقافة في مصر» لايعني بالضرورة التنكر لعروبة تلك الثقافة وهو مايظهر جليا في هذا الكتاب وفي غيره مما كتبه طه حسين . فقد كانت فكرة العربية الجامعة تكمن مستترة أحيانا وراء سطوره وكلماته ، وتظهر أحيانا سافرة لا لبس فيها بالتعبير الصريح ، وهو ماجعلني أثبتها في العنوان بصفتها «العربية».

فقد مرّ بنا في الصفحات السابقة أنه في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» عدّ «التراث العربي الإسلامي» - بهذين الوصفين الصّريحين - أحد المقوّمات الثلاثة للثقافة «المصرية» ، وكذلك مر بنا في الصفحة نفسها دفاعه عن اللغة العربية ونقلنا قوله إنها مقوم للوطنية المصرية وللشخصية المصريين القومية. وذهب إلى أبعد من ذلك في التعبير عن فكره العربي حين دعا إلى التعاون الثقافي بين «الأقطار العربية» وإلى توحيد البرامج الثقافية بين هذه الأقطار ، وانتهى إلى عبارة فيها خلاصة المقوّمات التي تجعل من الأمة أمة ، وذلك في قوله [١٣]: «فما أرى أن مصاعب سياسية تقوم دون هذا النوع من التعاون الثقافي بين الأقطار العربية التي تجمعها وحدة اللغة والدين والمثل الأعلى ، والتي تشترك في منافع اقتصادية عظيمة الخطر» . ويكرر ذلك في الصفحة التالية بقوله : «وحسب مصر أنها ... تؤدي ماعليها من حق لجيرانها وشركائها في اللغة والدين والاقتصاد ..... » ويضيف إلى هذه المقومات في الصفحة نفسها الاشتراك في «الذوق والميل والشعور» ويجمع هذه العناصر والمقومات التي تشمل مصر والبلاد العربية الشرقية بقوله [١٤] : «وأنا أفهم في وضوح، بل في بداهة أن نشعر بالقرابة المؤكدة بيننا وبين الشرق الأدنى ، لا لاتحاد اللغة والدين فحسب بل للجوار الجغرافي ، وتقارب النشأة والتطور التاريخي .....».

وقد عددت له عشرين موضعا - في ست صفحات متوالية - [١٥] يصف فيها سوريا ولبنان وفلسطين وماحولها بأنها «الأقطار العربية» أو البلاد العربية» أو «الشرق العربي» . وهو يكرر هذه العبارات بأوصافها في مواضع أخرى متعددة من الكتاب ، وقد يحدد تلك البلاد بقوله : «فلسطين والشام والعراق» ويصفها بأنها «الشرق القريب» و«الشرق الذي يقع في حوض البحر الأبيض المتوسط» [١٦].

ومع تكراره ذكره «الشرق العربي [١٧]» و«الشعوب العربية» [١٨] و«العرب» [١٩] فقد انزلق قلمه في موضعين أو ثلاثة مواضع

فوصف العرب بـ «الأمم العربية (٢٠) بصيغة الجمع . وقد عمدت إلى استعمال لفظة «انزلق» عمدا . لأن كل ماذكرته سابقا لاينتهي إلا إلى فهم عقلي واضح عند طه حسين يجعل من تلك «الشعوب» أمة واحدة وليس «أمما» وقد وصف هذه الأمة - قبل خمسة عشر عاما من كتابته « مستقبل الثقافة في مصر» - بأنها « الأمة العربية» وذلك في مقالة له نشرها في جريدة السياسة سنة ١٩٢٢م (٢١). وكرر ذلك التعبير والوصف مرات كثيرة في المقالة نفسها وفيما تلاها من مقالات في السنة نفسها (٢٢).

ومن هنا لايجوز أن نتربص بطه حسين ، ونأخذه بتعبيرين أو بثلاثة تعبيرات ربما لم يقصدها ولم يكن على وعي كامل بمدلولاتها ، كما كان يعنيها رواد القومية العربية وأحزابها الذين شددوا على أنفسهم وعلى غيرهم بمثل هذه الألفاظ . وأحسبه لو روجع فيها لرجع عنها لأنها لاتتفق مع جميع تعبيراته الأخرى التي أشرنا إلى نماذج منها . وإن كنت أعلم عنه ، كما يعلم غيري ، أنه كثيرا مايركبه العناد فيأبى أن يجهر في حينه بالرجوع عما صدر عنه، ولكنه لايلبث أن يبث ما يدل على رجوعه في ثنايا كتابات أخرى له ، دون أن يشير إلى ماكان كتبه في الماضي . فيأتي حديثه اللاحق كأنه متسق مع مجمل رأيه السابق دونما تناقض بين ماكان وماهو كائن . ثم إنني أعلم من أمره مايعلمه غيري من تلك السخرية التي كان يوجع بها أناسا يعنيهم ، يذكرهم حينا ويتجاهل ذكرهم أحيانا ، ويصب سخريته على مايرون من أفكار أو يدينون به من معتقدات . ولم يترك الأمر لنا لنستنتجه إذ طالما أعلنه جهاراً دون تردد ولامواربة . ومن أمثلة ذلك قوله (٢٣) «وإنما حملني الله عز وجل عبئا من أعباء الحياة فحاولت أن أنهض به كما استطعت. فأرضيت قليلاً من الناس ثم لم ألبث أن أسخطتهم وأسخطت كثيراً من الناس . ثم لم ألبث أن أرضيتهم . ثم اضطربت الأمور أي اضطراب واختلطت أي اختلاط وإذا أنا الآن لا أفرق بين الراضين عني والساخطين عليّ لأني لا أميز أولئك من هؤلاء . وأغرب من هذا كله أني لم أرض عن نفسي قط ولم أعرفها في يوم من الأيام ، وإنماسخطت عليها دائما وأنكرتها دائما . وأشد من هذا كله غرابة أني لا أستطيع أن أحمل نفسي على الصمت الذي يريحني ويريح مني . لا أستطيع أن أحمل نفسي على الصمت لأنها تأبى إلا الكلام حين يوجد موضع للكلام ، ولأني إن أكرهتها على مالا تحب واضطررتها اضطرارا الى الصمت وحملتها على الإغراق فيه جاءني الراضون عني والساخطون عليّ فاستكرهوني على القول وأخرجوني من العزلة وخلطوني بأنفسهم وأشركوني في خصوماتهم ومشكلاتهم التي لاتنقضي . ليسخط عليّ من أبناء الشباب والشيوخ من شاء إذن ، فلن يكون سخطهم عليّ مهما اشتد أعظم من سخطي على نفسي وليرض عني من شاء من

أدباء الشباب والشيوخ ، فلن يستطيع رضاهم عني مهما يعظم أن يرضيني عن نفسي».

وهل أوضح من حديثه عن نفسه، واعترافه بنزوعه إلى مصادمة الناس ، من قوله «يجب أن أعترف بأن الناس قد رفقوا بي أكثر مما رفقت بهم ، فما أقل ما نالوني به من الأذى، وما أكثر ما جرّعتهم من مرارة الحديث ، شككت في أكثر ماآمنوا به ، وصارحتهم بهذا الشك في غير رفق ولا لين ، وعبت عليهم في قسوة وعنف أحب الأشياء إليهم ، وأكرمها عليهم ، من نظمهم السياسية والاجتماعية ، ومن سيرة بعضهم مع بعض ، وسيرة كل واحد منهم حين يخلو إليها».

وهو القائل قبل ذلك بنحو عشرين سنة [٢٤] « وأنا أعلم أن هذا لم يعجب الناس ولن يعجبهم ، وأنا أعلم أنهم كرهوا وسيكرهون أن يعمد كاتب إلى مثل هذه الناحية من نواحي الأدب العربي فيدرسها درسا مفصلا ويظهر الناس على دقائقها وأسرارها ، ولكني مع ذلك عمدت إليها وسأعمد إليها متى أتيح لي ذلك...».

* * *

ولابد من توضيح مقصده من « الثقافة المصرية» التي أكثر من الإلحاح عليها في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» ، فهو لايقصد إلا أن البيئة المصرية لها من الخصائص والصفات المحلية مايطبع الثقافة بطابعها فيجعل من الجائز أن توصف بأنها ثقافة «مصرية وقد أسهب في بيان هذا التوضيح في فصل خاص في كتابه عنوانه : «أتوجد ثقافة مصرية، وماعسى أن تكون؟» يقول فيه [٢٥] : «ولك أن تنظر في أي لون من ألوان العلم والأدب والفن التي تدرس في مصر التي ينتج فيها العلماء والأدباء والفنانون المصريون ، فسترى أنها مطبوعة بالطابع المصري القوي الذي لم يستطع الزمان أن يمحوه أو يعفّي آثاره، سترى فيها هذا الذوق المصري الذي ليس هو ابتساما خالصا ولاعبوسا خالصا ولكنه شيء بين ذلك فيه كثير من الابتهاج وفيه قليل من الابتئاس ، وسترى فيها هذه النفس المصرية التي تجمع بين الجدّة والقدم والتي تثب إلى أمام ولكنها تستأني ، وقد تقف من حيث تستأني ، وقد تقف من حين إلى حين لتنظر إلى وراء ، سترى فيها الاعتدال المصري الذي يشتق من اعتدال الجو المصري والذي يأبى على الحياة المصرية أن تسرف في التجديد ، ثم ستراها قد اتخذت اللغة العربية المصرية لها أداة مرنة أنيقة رشيقة لاتنبو عن الذوق ولا تتجافى عن الطبع ولا تكلف قارئها مشقة وجهدا . ولاتقل إن اللغة العربية مشتركة بين مصر وغيرها من البلاد العربية ، فهذا حق، ولكن لمصر مذهبها الخاص في التعبير كما أن لها مذهبها الخاص في التفكير».

فإذا لم تكن هذه الثقافة «المصرية» عند طه حسين إلا مذهبا له صفاته بين مذاهب «الثقافة العربية» التي تتصف بأوصاف خاصة يفرضها اختلاف البيئات الجغرافية أو اختلاف العصور ، وهو ماأشرنا إليه قبل قليل ، وهو

كذلك مانتفق معه عليه كما يتفق كثيرون من مؤرّخي الأدب ونقاده، وحين أساء بعض الكتّاب فهم مايقصده من الثقافة «المصرية» ومن التراث «الفرعوني» صرخ صرخته المدويّة (٢٦) : « فكان حظ مصر إذن من العلم بتاريخ الفراعنة كحظ غيرها من البلاد العربية إلى أواسط القرن التاسع عشر، وكانت أثناء العصور الإسلامية خالصة للعروبة وللحضارة العربية والتراث العربي واللغة العربية ... من أجل هذا لا أعرف أبلغ في السخف ولا أدنى إلى هذيان المحمومين من هذا الكلام الفارغ الذي تردده ألسنة الفئة الباغية في سورية من أن مصر فرعونية حريصة على فرعونيتها معرضة عن العروبة ، متنكرة لها ».

★ ★ ★

لقد دافع طه حسين عن اللغة العربية وتراثها دفاعا قل نظيره ، وقد ذكرت قبل صفحات أمثلة على ذلك . وأريد أن أسجّل هنا ماأورده الدكتور محمد حسن الزيات (٢٧) زوج ابنته أمينة، من أنّ الدكتور إبراهيم بيومي مدكور – الأمين العام لمجمع اللغة العربية بالقاهرة حينئذ وكان طه حسين رئيس المجمع – قال في مبنى المجمع لطه حسين : «إن زميلنا عبدالعزيز باشا فهمي يرى – كما تعلم – أن نكتب العربية بالحروف اللاتينية ، ويرد طه حسين : عبدالعزيز باشا فهمي ، عقله من أكبر العقول في مصر ، ولغته العربية فصيحة بليغة ، وهو كما تعلم صديق من أعز الأصدقاء، ولكني أرفض رأيه هذا وأحاربه حربا لاتتوقف حتى نقضي تماما على هذه الفكرة. اللغة التركية يمكن أن يكتبها أهلها باللاتينية ، أما اللغة العربية فلا . اللغة التركية ليست لها حروف خاصة بها أصلا».

وكان قد ذكر قبل ذلك في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» كلاما يكاد يكون هو هذا الكلام الذي ساقه الزيات على لسانه ، فهو يقول – بعد حديث عن إصلاح الكتابة– (٢٨) : «وهذا النحو من الإصلاح إذا تم – ولابد من أن يتم – حال بيننا وبين الالتجاء إلى ماالتجأ إليه الترك ، وما يدعو إليه كثير من الناس من ... الإعراض عن كتابتنا العربية إلى الكتابة اللاتينية . وهنا أحبّ أن يعلم المحافظون أنّي قاومت وسأقاوم أشدّ المقاومة دعوة الداعين إلى اصطناع الحروف اللاتينية، لأسباب لا أطيل بتفصيلها الآن . ولكنّ هذه المقاومة لن تغني شيئا ، ولن يشارك كني فيها الناس جميعا إذا نحن لم نسرع إلى إصلاح الكتابة، لنبطل هذه الدعوة من أساسها ، ونلغي حجة الذين يجهرون بها ويلحون فيها».

ولم يكن موقفه من العاميّة بأقلّ مهادنة من موقفه من الحروف اللاتينية ، فهو القائل (٢٩): « أريد هنا أن يطمئن المحافظون عامة والأزهريون خاصة أشد الاطمئنان وأقواه، فاللغة العربية التي أريد أن تعلّم في المدارس على أحسن وجه وأكمله هي اللغة الفصحى لاغيرها، هي لغة القرآن الكريم والحديث الشريف ، وهي لغة ماأورثنا القدماء، من شعر ونثر ، ومن علم وأدب وفلسفة . نعم وأحب أن

يعلم المحافظون عامة والأزهريون خاصة - إن كانوا لم يعلموا بعد - أني من أشد الناس ازورارا عن الذين يفكرون في اللغة العامية على أنها تصلح أداة للفهم والتفاهم ، ووسيلة إلى تحقيق الأغراض المختلفة لحياتنا العقلية . قاومت ذلك منذ الصبا ماوسعتني المقاومة، ولعلي أن أكون قد وفقت في هذه المقاومة إلى حد بعيد ، وسأقاوم ذلك فيما بقي لي من الحياة ماوسعتني المقاومة، لأني لا أستطيع أن أتصور التفريط ، ولو كان يسيرا في هذا التراث العظيم الذي حفظته لنا اللغة العربية الفصحى ولأني لم أؤمن قط ولن أستطيع أن أؤمن بأن للغة العامية من الخصائص والمميزات مايجعلها خليقة بأن تسمى لغة ، وإنما رأيتها وسأراها دائما لهجة من اللهجات قد أدركها الفساد في كثير من أوضاعها وأشكالها ، وهي خليقة أن تفنى في اللغة العربية الفصحى إذا نحن منحناها مايجب لها من العناية فارتقعنا بالشعب من طريق التعليم والتثقيف وهبطنا بها هي من طريق التيسير والإصلاح إلى حيث يلتقيان في غير مشقة ولا جهد ولا فساد».

ومما يتسق مع ماتقدم تشديده النكير على المدارس الأجنبية ، ومطالبته الحكومة بالإشراف عليها ومراقبتها ، قال في ذلك[٣٠] : « وهناك التعليم الأجنبي الذي قام في مصر ، مستظلا بالامتيازات الأجنبية ، غير حافل بالدولة، ولاخاضع لسلطانها ولاملتفت إلى حاجات الشعب وأغراضه ، ولامعنيّ إلا بنشر ثقافة البلاد التي جاء منها ، والدعوة لهذه البلاد وتكوين التلاميذ المصريين على نحو أجنبي خالص ، خليق أن يبغض إليهم بيئتهم المصرية وأن يهوّن في نفوسهم قدر وطنهم المصري ».

ويسهب في الحديث عن هذه المدارس إلى أن ينتهي إلى قوله[٣١] : « وإذن فلا ينبغي أن يكون هناك مصريون يخرجون من المدارس المصرية وقد تعلموا الدين القومي واللغة القومية والتاريخ القومي ، وآخرون يخرجون من المدارس الأجنبية وليس لهم من التعليم الديني حظ ما ... ويجب أن يفهم الأجانب والمصريون جميعا أن قيام المدارس الأجنبية في أرض البلاد المستقلة مخالف لطبيعة السيادة الوطنية . فإذا قبلت مصر أن تقوم في أرضها هذه المدارس فيجب أن تطمئن إلى أنها لن تكون مصدر شر لها، أو خطر على عقلية أبنائها».

وكان كثيرون قد عابوا عليه موقفه من أوروبا ودعوته إلى أن تكون مصر جزءا منها وانتقدوه أشدّ انتقاد . ويبدو أنّ هؤلاء العائبين المنتقدين لم يستوعبوا ماذكره طه حسين في هذا الموضوع أو استوعبوه ولكنهم كانوا يقفون منه موقف المخالفة والخصومة بالحق وبالباطل . ولو رجعنا إلى كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» لوجدناه بريئا من كل التهم التي وجهت اليه ، إذ أنه وضّح موقفه توضيحا مابعده من مزيد فهو القائل[٣٢] : « فلا ينبغي أن يفهم المصري أن بينه وبين الأوروبي فرقا عقليا قويا أو ضعيفا ولاينبغي أن يفهم

المصري أن الشرق الذي ذكره كيبلنج في بيته المشهور (الشرق شرق ، والغرب غرب ولن يلتقيا) يصدق عليه أو على وطنه العزيز . ولاينبغي أن يفهم المصري أن الكلمة التي قالها إسماعيل وجعل بها مصر جزءا من أوروبا ، قد كانت فنا من فنون التمدّح ، أو لونا من ألوان المفاخر . وإنّما كانت مصر دائما جزءا من أوروبا ، في كل مايتصل بالحياة العقلية والثقافية ، على اختلاف فروعها وألوانها ».

ويتكرر هذا الكلام منه بألفاظ وصيغ مختلفة في مواضع متعددة من كتابه ، فيقول أيضا [٢٣]: « فإذا دعونا إلى الاتصال بالحياة الأوروبية ومجاراة الأوروبيين في سيرتهم التي انتهت بهم إلى الرقي والتفوق ، فنحن لاندعو إلى آثامهم وسيئاتهم ، وإنما ندعو إلى خير ماعندهم وأنفع مافي سيرتهم ... ونحن حين ندعو إلى الاتصال بأوروبا والأخذ بأسباب الرقي التي أخذوا بها ، لا ندعو إلى أن نكون صورا طبق الأصل للأوروبيين كما يقال ، فذلك شيء لاسبيل إليه ولايدعو إليه عاقل».

ولاسبيل إلى الاستشهاد بكل أقواله ومواقفه في هذا الموضوع ، حسبنا أن نضيف اقتباسا ثالثا من كلامه هو قوله [٢٤] : « فأنا لا أدعو إلى أن ننكر أنفسنا ، ولا إلى أن نجحد ماضينا ولا أن نفنى في الأوروبيين . وكيف يستقيم هذا وأنا إنما أدعو إلى أن نثبت لأوروبا ونحفظ استقلالنا من عدوانها وطغيانها ونمنعها من أن تأكلنا؟!».

★ ★ ★

وأحسب أن الحديث قد بلغ هنا نهايته ، أو يوشك. ولابد من خاتمة نذكر فيها أن طه حسين كان يريد أن يدخل مصر ، ومعها البلاد العربية في العصر الحديث ، وكان يدعوها إلى الأخذ بأسباب العصر من : تحكيم العقل ، والتزود بالعلم والثقافة المتجددة المتطورة ، مع التمسك بالإسلام والدين عامة ، والمحافظة على التراث وفهمه فهما صحيحا والاستفادة منه لبناء حاضرنا ومستقبلنا ، والمحافظة على اللغة العربية الفصيحة وخطها ، ورفض الدعوة إلى العامية وإلى استعمال الحروف اللاتينية . ولكنه اتخذ لذلك أسلوبا في الكتابة يقوم أحيانا على السخرية من غيره ، أو تسفيه آرائهم ، من أجل أن يستفز النفوس والعقول ، ويحركها إلى التفكير العلمي المنهجي، ويخرجها من الجمود والخمود اللذين كانا يرينان على الحياة العقلية حينئذ. كذلك كان في مقالاته «حديث الأربعاء» وفي كتابه « الشعر الجاهلي» وفي دراساته الدينية « على هامش السيرة» وعن « الفتنة الكبرى» وسواهما . ولكنه مع ذلك ظل محتفظا بعفة القلم واللسان ، فلم تصدر منه كلمة نابية في كل ماكتب ، وقلما كان يتعرض للأشخاص في ذواتهم بالتجريح والطعن ، وإنما كانت سخريته من الآراء وحدها.

ومن واجب وزارات التربية والتعليم ووزارات الثقافة في أقطار وطننا العربي أن تؤلف لجانا لدراسة كتاب « مستقبل الثقافة في مصر» لتستخرج منه أساسا لسياساتها

التعليمية والثقافية وكذلك فإن من واجب وزارات التربية والتعليم والمعاهد المتوسطة والجامعات أن تقرر كتب «حديث الأربعاء» أو فصولا منها على طلبة السنوات النهائية في التعليم الثانوي والسنوات الأولى في المرحلة الجامعية لتصل الطلبة وصلا حقيقيا ممتعا بجوانب تراثنا الأدبي بأسلوب يعلم العقل والعلم معا ويثير الخيال والعاطفة.

وعسى أن يكون في ذلك تعويض وتكفير عما لحقه في حياته وبعد مماته من تجن وافتئات . أما ثوابه الأوفى فعند رب العالمين إن شاء سبحانه.■

الهوامش

(١) من أمثال : رفاعة رافع الطهطاوي ، ومحمد عبده ، وقاسم أمين ، وأحمد لطفي السيد، وأحمد فتحي زغلول ، وغيرهم

(٢) حديث الأربعاء ١ : ٩٦، دار المعارف بمصر ١٩٥١م.

(٣) في الأصل : الأمثال وقد تخالفه في موضوع المثل العليا وتعرفها هنا، ونكتفي بالحكم على تغير بعض الآراء والأحكام وربما المواقف.

(٤) مستقبل الثقافة في مصر : ٢٧١ ، دار المعارف بمصر ١٩٩٣م.

(٥) ص : ٢٩١.

(٦) ص : ٢٧٦.

(٧) ص : ١٧٧.

(٨) في مقالة نشرها بجريدة الجهاد ٣٠/١/١٩٣٥م ثم جمعها في كتاب حديث الأربعاء ١ :٦٣.

(٩) حديث الأربعاء ١ : ١٤.

(١٠) انظر لذلك مثلا : الدكتور عبدالمجيد المحتسب ، طه حسين مفكرا ، مكتبة النهضة الإسلامية، عمان ١٩٨٠م ، ومحمود مهدي الإستانبولي ، طه حسين في ميزان العلماء والأدباء ، المكتب الإسلامي ، بيروت ١٩٨٣م ، وسواهما كثير.

(١١) الدكتور محمد حسن الزيات ، مابعد الأيام ١٣٨ ، دار الهلال بمصر ١٩٨٦م.

(١٢) هما مؤتمر اللجان الوطنية للتعاون الفكري ، ومؤتمر التعليم العالي ، وقد عقدا في باريس سنة ١٩٣٦م أو ١٩٣٧م كما ذكر في مقدمة كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» : ١١ و١٢ ، وقد ذكر الدكتور محمد حسن الزيات (زوج أمينة بنت طه حسين) في كتابه «مابعد الأيام» : ١٤٢ ، دار الهلال بمصر ١٩٨٦م أن كتاب مستقبل الثقافة بمصر « كان يعده في الأصل ليقدمه تقريراً إلى النحاس باشا».

(١٣) مستقبل الثقافة في مصر : ٦٨٨.

(١٤) ص : ٣٦

(١٥) ص : ٢٨٧ - ٢٩٦

(١٦) ص : ١٩

(١٧) مثلا ص : ١٨٣ و٢٩١

(١٨) مثلا ص : ١٨٣

(١٩) مثلا ص : ١٨٤

(٢٠) ص : ١٨٦ و٢٨٧

(٢١) جمعها مع مقالات أخرى في كتابه «حديث الأربعاء» ، انظر نشرة المكتبة التجارية الكبرى بمصر ١٩٢٥م ، ص : ٦، ونشرة دار المعارف ٢ : ٦ الطبعة الثانية.

(٢٢) ماسبق ص : ١٠و١١و١٢و١٤و١٧ ... (٢٣) خصام ونقد : ١٣٣ ، دار العلم للملايين ببيروت ١٩٥٥م.

(٢٤) حديث الأربعاء ، المقدمة ص : ز ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر

(٢٥) مستقبل الثقافة في مصر :٢٩٣

(٢٦) كتابه «كلمات» : ٢٨ - ٢٩ ، دار العلم للملايين - بيروت ١٩٦٧م.

(٢٧) مابعد الأيام : ١٥٨.

(٢٨) مستقبل الثقافة في مصر ١٨٨ - ١٨٩

(٢٩) مستقبل الثقافة في مصر : ١٨٢

(٣٠) ص : ٥٥

(٣١) ص : ٥٩

(٣٢) مستقبل الثقافة في مصر : ٣٨

(٣٣) ص : ٤٤

(٣٤) ص : ٤٦

النص وقراءته (*)

شلوميت ريمون كينان

ترجمة : شحات محمد عبدالمجيد (**)

مراجعة : د . ماري تريز عبدالمسيح (***)

● نور القارئ

«كيف تُنتِجُ بالقراءة نصوصاً؟» هذا العنوان لأحد أقسام كتاب إيكو (١٩٧٩) هو تعبير نهائي عن اتجاه أصبح معترفاً به إلى حدٍّ بعيد في السنوات العشر أو الخمس عشرة الأخيرة (١) . ففي حين تعامل النقاد الأنجلو – أمريكيين الجدد والبنيويون الفرنسيون مع النص بوصفه موضوعاً مستقلاً بذاته إلى حدٍّ ما ، فإن توجهاً جديداً يؤكد على العلاقة المتبادلة بين النص والقارئ :

«يمكن لأي نص أن يأتي إلى الحياة عندما يُقرأ فحسب . وإذا ما أمكن استنطاقه فإنه ، عندئذ، يجب أن يتأمل عبر عيني ذلك القارئ» (إيزر ، ١٩٧١)

والنص المدوَّن يُستقبل بوصفه نصاً يمتلك بُعداً افتراضياً يقتضي من القارئ إنشاء النص غير المدوَّن (إيزر، ١٩٧٤). ويساهم هذا الأفق الافتراضي ، فعلاً في إضفاء طابع ديناميّ على عمليّة القراءة، كما يمنح القارئ قدراً من الحرية (وهي حرية تمتدّ إلى حدٍّ معين ، حيث تنضبط عملية القراءة بتوجيه من النص المدوَّن)

وبمجرد أن يشارك القارئ في إنتاج معنى النص ، فإن النص سرعان مايكيِّف القارئ لأسلوبه ، إذ «يختار» النص – من جهة – القارئ المناسب له، حيث يكوِّن صورة لهذا القارئ عبر شفرته اللغوية الخاصة ، عبر أسلوبه، والدائرة المعرفية التي يفترضها ضمناً (إيكو ١٩٧٩) . ومن جهة ثانية ، فمثلما يفترض النص قدراً من الكفاءة التي يستحضرها القارئ من الخارج، ففي أثناء القراءة ينمّي النص في القارئ قدرة خاصة تلزمه للإلمام بالنص، الأمر الذي يفضي في معظم الأحيان إلى تغيير مفاهيم القارئ وتصوّراته السابقة، أو تعديل توجّهاته بصددها وجهةً أخرى . ومن ثم ، فالقارئ وتصوراته السابقة ، أو تعديل توجهاته بصددها وجهةً أخرى . ومن ثم ، فالقارئ هو جمع بين صورة image لقدرة محققة

(*) هذا المقال ترجمة للفصل التاسع ، والأخير ، من كتاب :
Shlomith Rimmon Kenan, Narrative Fiction Contemporary Poetics, New Accents, General Editor : Terence Hawkes, Methuen , London and New York, 1983, PP. 117-129 .

(**) باحث مصري .

(***) قسم اللغة الإنجليزية - كلية الآداب - جامعة القاهرة.

حصرت إلى النص ، وبناء لقدرة مماثلة داخل النص في آن واحد.

إن التأثير الفلسفي وراء أكثر مداخل القارئ» الموجّه Reader Oriented هو تأثير الظاهراتيّة ، وبخاصة تطبيقات إنجاردن على نظرية هو سرّل في الأدب (١٩٧٣).

ويميّز إنجاردن بين موضوعات مستقلّة بذاتها autonomous وأخرى تابعة heteronomous . ففي حين تمتلك الموضوعات المستقلّة خصائص جوهرية فحسب (أي خصائص محركة ذاتية ، وملازمة...)، فإنّ الموضوعات التابعة تتميز بجمعها بين صفة الاستقلال الذاتي ، هاته، فضلا عن صفات أخرى تنتسب إليها عن طريق الوعي . ولذا ، فمثل هذه الموضوعات التابعة لاتمتلك وجوداً مكتملاً بذاته ، دون مساهمة من الوعي ، أو دون تنشيط علاقة الذات بالموضوع . وبما أنّ الأدب يندرج تحت هذه المقولة فإنه يتطلب تجسيداً أو تحقيقاً من قبل القارئ».

سوف أقدّم في هذا الفصل بعض المساهمات في ظاهراتية القراءة للمتخيَّل السردي . وعلى أية حال ، فبغضّ النظر عن هذا الموقف الجديد فإن بؤرة هذا الفصل (كما يتضمّن عنوانه) سوف ترتكز على النص Text ذاته. وعلى ذلك ، فسوف يغيّر التحليل قليلاً من بعض الفرضيات البنيوية . لكنه لن يمثّل تجاوزات تعديلية لدراسات القارئ» - الموجّه ، لأنها أحياناً ماتصطدم مع مشروع البويطيقا السردية في الصميم . فضلاً عن ذلك ، سوف أركّز - بالأساس - على تلك الظاهر المتصلة بتفاعل القارئ» - النص ، والتي تتعلق أساساً بشعرية السرد .

فمشكلات من قبيل استجابة القارئ» ، أو تشكيل اتجاهاته لن تكون موضع مناقشة تفصيلية هنا ، إلا حين تقع تحت تأثير الكشف الزمني لكل من «القصة» و«النص» اللذين يتميز بهما المتخيل السردي .

ثمة إشارات متواترة تضمنتها الصفحات السابقة عن عملية القراءة وعن دور القارئ» ، لكن أيّ قارئ» أتحدث عنه ؟ هل هو «القارئ» الحقيقي» Actual Reader (فان ديجيك ، وياوس) ، أم «القارئ» الخارق» (السوبر) Superreader(ريفاتير) ، أم «القارئ» العالم» Informed Reader (فيش) ، أم «القارئ» المثالي» Ideal Reader (كولر) ، أم «القارئ» النموذجي» Model Reader (إيكو)، أم «القارئ» الضمني» Implied Reader (بوث ، وإيزر ، وشاتمان ، وبرنّي)، أم «القارئ» المشفّر» Encoded Reader (بروك - روز) ؟ إن تحليل علاقات التشابه وعلاقات الاختلاف بين المفاهيم التي تشير إلى هذا الكمّ من التسميات سوف يحيد بي عن خصوصيّة المتخيل السردي . وما يهمّني ، في هذا الصدد ، هو التوصل إلى أن هذه القائمة من الأسماء «تنتج» رؤيتين جدّ مختلفتين لمفهوم القارئ» مع بعض الفروق بينهما . فمفهوم

القارىء ، وفقاً للطرف الأول ، هو القارىء الحقيقي سواء كان شخصاً بعينه أو مجموع القراء الذين يمكن حصرهم في فترة بعينها . أمّا بالنسبة إلى الطرف الثاني ، فالقارىء بناء نظري ، مضمر أو مشتق ، يمثّل دمجاً لمعلومات ، وعمليّات تأويلية يدعو إليها النص .

ولعله يتضح مماّ أعلنته أن بؤرة الرؤية التي يتخذها هذا الكتاب تتوجّه نحو القارىء بوصفه بناء أو تشخيصاً مجازياً للنص (برى، ١٩٧٩) ، أكثر من كوني أشير إلى القارىء بوصفه « هو» أو «هي» ، أي شخصاً محدداً ، بل بوصفه كياناً (it) (انظر الفصل السابع أيضاً) [٢] . ومثل هذا القارىء مضمر أ مشتقّ في بداية النص الذي يقتضي منه أن يخلق فهم مضمونه أو يعيد بناءه بوصفه عالماً (بروك- روز ، ١٩٨٠) ومن ثم ، سوف تكون الإشارة إلى سيكولوجية القرّاء محدودة للغاية، وسوف أضيف بعض الملاحظات السيكولوجية المتعلقة بفعاليات القراءة في القسم التالي . وأفضّل ذكر القارىء الضمني عن مجرد الإشارة إلى استراتيجيات نصية محض (كما يفعل دوليزيل ، ١٩٨٠) ، لأن ذلك يتضمن إدراكنا للنص بوصفه نسقاً من الأبنيةالتي تدعو إلى إعادة تشييدها أكثر من كونه موضوعاً مستقلاً بذاته. إن قراءة ثانية للفصول السابقة يمكن أن تبيّن لنا أن قارئاً من هذا النّوع كان مضمراً في معظمها . ومن ثم ، فكثيراً ما تُستخدم الاسترجاعات كي تمد القارىء بمعلومات ضرورية ، في حين تنشط الاستباقات توقعات هذا القارىء نفسه ، وتُلخّص القصة من قبَله ، وتُشيّد الشخصيات من لَدُنْه ، عبر إشارات تتوزع على امتداد المتوالية النصّية text- Continuum إنّ ماكان مضمراً بالفصول السابقة سوف يُناقش مباشرة هنا .

● فعاليات القراءة:

وكما ذكرتُ بالفصل الرابع، تفترض اللغة شكلاً خطياً للعلامات ومن ثم تفترض تقديماً خطياً «متوالياً» لمعلومات خاصة بأمور، ولا تستلزم اللغة تدرجاً "progression" من حرف إلى حرف، ومن كلمة إلى كلمة، ومن جملة إلى جملة،.. فحسب، بل تفرض على القارىء إدراكاً متوالياً لتُنَف من المعلومات حتى وإن اقتضى فهمها في سياق متزامن من القصة. ربما يستاء البعض من هذا القصور اللغوى البائس مقارنةً بالتصوير الزيتي «على سبيل المثال» أو مقارنةً بتأثيرات العرض - المزدوج في السينما - على أية حال، يمكن للنصوص السردية «والأدب بصفة عامة» أن تجعل من الضرورة فضيلةً بإحراز تأثيرات بلاغية متعددة بوصفها وسيطا ذا طبيعة خطّية. ويمكن للنص توجيه القارىء، وتنظيم مداركه ومواقفه بتقديم موضوعات لبضعة مواد قبل أخرى. ويلخّص برّى «١٩٧٩» نتائج اختبارات سيكولوجية أظهرت تأثيراً قاطعا للمعلومات التمهيدية على عملية الفهم «التأثير المبدئي» وعلى ذلك، فالمعلومات والمواقف التى يقدّمها النص في مرحلةمبكرة تهيّىء القارىء

تفسير مجمل النص على ضوئها.

فالقارئ «فاهنا» عرضة لحفظ مثل هذه المعاني والمواقف لأطول فترة ممكنة. وانطباع القارئ الأولى - على سبيل المثال - عن شخصية «آنا» في رواية تولستوي «آنا كارنينا» «١٨٧٣» يمتد حتى بعد ظهور الجوانب السيئة التي تتحكم في شخصيتها وقد تدعم النصوص نزوع القارئ للتوافق مع الانطباع الأولى بالتعزيز المستمر لهذه الانطباعات، ولكنها عادةً ما تستميل القارئ نحو تعديل توقعاته الأصلية بشأنها أو استبدالها بأخرى، ومن ثم، يسخّر النص الأدبي طاقات هذا التأثير الأولي، لكنه عادةً ما ينشىء آلية لمعارضته أو بالأحرى لاستحضار تأثير حديث له «بري، ١٩٧٩».

هذا التأثير الحديث يشجّع القارئ على أن يستوعب كل المعلومات السابقة للعبارة المقدمة لاحقاً. ففي رواية باتريك وايت «الماندالا الصلبة The solid Mandala» «١٩٦٦» على سبيل المثال، نرى آرثر في النصف الأول من الرواية عبر عيني أخيه التوأم بوصفه شخصاً محدود الذكاء، عاجزاً عن تفسير العالم من حوله، ولكن يلي هذه الرؤية تقديم لشخصية آرثر بوصفه إنساناً حساساً وحدسياً، ويجمع بين شخصيتي الفنان والمخلّص في الجزء الأخير من الرواية، وهو تقديم يتمّ سرده عبر رؤية آرثر الخاصة وعلى الرغم من أن الرؤية view الصحيحة في الجمع ما بين هذين التقديمين بحذق، فإن القارئ يميل إلى طرح أولهما وتفضيل الأخير عليه.

وبناء على ذلك فترتيب المادة في بداية النص أو في نهايته قد يغيّر جذرياً من عملية القراءة وكذلك مردوديتها. والطريف في ذلك كما تلمّح لنا الأمثلة الواردة أعلاه أن تكون كل من التأثيرات الأولية primacy والتأثيرات الجديدة recency على درجة من القوة حتى إنها تحجب المعاني والمواقف التي كان من المتوقع تولّدها عن عملية الدمج التام والمتسق لكل البيانات الواردة بالنص كما يمكن تسخير الاتجاه الخطي في القراءة لإثارة القارئ، أو تضليله عمداً بإرجاء، نُتَف مختلفة من المعلومات «انظر ص ص ١٢٥ - ١٢٧» يترتب عليها تكوين أبنية من المعاني التي ستكون حتما عُرضةً للمراجعة في مرحلة لاحقة من القراءة.

لن ينتظر القارئ - كما رأينا - بلوغ نهاية النص كي يفهمه - فعلى الرغم من أن النصوص تمدّه بالمعلومات تدريجياً، فهي تدفعه إلى دمج البيانات data في مرحلة مبكرة جداً «بري، ١٩٧٩»، ومن هذا المنطلق يمكن النظر إلى القراءة بوصفها عملية مستمرة لتشكيل الفرضيات وتعزيزها، وتطويرها، وتعديلها، وكثيراً ما يتم استبدالها بفرضيات أخرى، أو يتم إسقاطها جميعاً في آن والجدير بالملاحظة أن الفرضيات التي تُستبعد تظل تمارس تأثيراتها على فهم القارئ.

ومع نهاية عملية القراءة لابد أن يصل القارئ عادةً إلى فرضية مصوغة نهائياً، أو

معنى كليّ يضيفه على النص، وتختلف درجة هذه الصياغة النهائية من نص إلى آخر ففي الرواية البوليسية تكتشف النهاية عند حلّ محدّد للمعضلة التي حاول السرد حلها: فـ «س» هو القاتل، و «ي» اللص، وموت «ز» كان بسبب حريق، ولكن، أحياناً ما يغلق القارىء كتابه دون أن يبلغ حلاً محدداً، ربما بسبب هذا وجود عدد قليل من الفرضيات التامة والتي يستكمل بعضها بعضاً بطريقة ما «كما في المعنى المتعدد»، أو يستبعد بعضها بعضاً دون إمداد القارىء بأساسٍ للاختيار بينها «كما في الالتباس السردي» «ريمون ١٩٧٧»، وانظر أيضاً برى وستيرنبرج ١٩٨٦ مع ملاحظة تأثر الكلام السابق بهما، وعلى ذلك، ففي نهاية قصة «الشكل في السجّادة The figurein the carpet لجيمس ١٩٨٦»، لا يستطيع القارىء الاختيار بين فرضيتين: ١، هناك شكل بسجاة فيركر Verker بينما تقول الفرضية الثانية ليس هناك شكل بسجادة فيركر . وبدلاً من النهاية المغلقة، فثمة تذبذب أبديّ بين هذين الاحتمالين ويبدو أنّ بعض النصوص «الحديثة بالأساس» قد صُممت بطريقة لا تسمح بتشكل أية فرضيات نهائية، أو أية معانٍ كلية، بجعل الموضوعات «البنود items» تقوض بعضها بعضاً، أو يلغي بعضها بعضاً دون افتراض ثنائيات متضادة بشكل قاطع وقد أشاد مابعد البنيويين أو التفكيكيين» إلى هذه الظاهرة وعلّقوا عليها، بوصفها ظاهرة لنصوص تتسم باللاحسم undecidabiliy أو اللا قرائية unreocodability، وهي سمة تميز الأدب بشكل عام «انظر، مثلاً، ميلر ١٩٨٠، وانظر كذلك مناظرة مع ريمون ١٩٨٠ - ١٩٨١».

كثيراً ما يتطلب مثل هذا الدمج التصاعدي للمعلومات تكيّفاً استرجاعياً مع أجزاء سابقة من النص - وقد يُعاد تأمل المعلومات بإحدى طريقتين: ١٠، إما بالإفادة من الماضي بتعزيزه أو تطويره دون نقضه أو إلغاء معانيه أو تأثيراته السابقة، وعلى سبيل المثال، فمع كل حادثة تتضمن إمكان وقوع حريق متعمّد في «حريق حظيرة الماشية Barn Burning، لفوكنر ١٩٣٩»، سوف يعود القارىء إلى حوادث سابقة كي يجمع كل التفصيلات التي قد تساعد على تفسير دوافع الأب أو: ٢٠، إعادة فحص الماضي بطريقة تعدل من دلالاته وتأثيراته السابقة، وتنقلها، أو تطرحها كلية. وعلى ذلك، ففي نهاية «وردة لإميلي A rose for Emily ١٩٣٠»، لفوكنر يعيد القارىء بناء حادثة شمّ «رائحة كريهة» وربطها الآن - بوضوح - برائحة جثة ترقد بالطابق العلوي منذ ما يزيد عن أربعين عاماً، لا برائحة فأر أو ثعبان قتلته إميلي أو حتى خادمتها مثلما دُفع القارىء إلى الاعتقاد بذلك في مرحلة مبكرة من النص. تتضمّن الطريقة الأولى من إعادة البناء الاستدعائي تكيّفاً إضافياً فقط، إذ تحتفظ باتساق النص، فهو مفضّل ريثما أمكن تحققه، ومن جهة أخرى، يفضي الطريق الثاني إلى إعادة التكيف، وكثيراً ما يسبّب دهشة أو صدمة للقارىء «برى ١٩٧٩».

بالإضافة إلى الارتداد إلى الماضي، تستلزم عملية القراءة قفزة إلى المستقبل، حيث يخاطر القارئ، بتخمينات شتى لما سوف يحدث آخر الأمر، إذ الماضي قد استوعبه المستقبل، في حين ينتظر القارئ، رؤية ما إذا كان النص سوف ينجز توقعاته أم لا، وإن فعل، ستكون النتيجة هي الإشباع الذي يترتب عليه فتور الاهتمام. أما لو لم ينجز النص توقعات القارئ، فإن ثمة مواجهة حادة بين المتوقع «الممكن expected» والفعلي actual سوف تنشأ، الأمر الذي يدفع القارئ، إلى إعادة فحص الماضي وتعديله بطريقة فعالة «٣٠».

● الموقف المتعارض للنص إزاء قارئه:

هناك هدف واحد ينشده كل نص، وهو التحقق من قابليته للقراءة، وكأنّ وجوده يعتمد على قراءته. والطريف هنا أنّ النص موثوق بالتزامن: من جهة، لكي يكون النص مقروءاً عليه أن يكون نصاً مفهوماً، بمعنى أن يعزز النص وضوحه بالاعتماد على الشفرات، والأُطُر، والجشتالت Gestalt أو الصورة المألوفة لدى القارئ، أما إذا تمكّن القارئ، من فهم النص بسهولة، فسرعان ما سوف ينتهي منه، ومن جهة أخرى، من مصلحة النص إبطاء سرعة الفهم لدى القارئ، حتى يضمن بقاءه الخاص، ومن أجل ذلك، سوف يقدّم النص عناصر غريبة، وسوف يضاعف من معوقات القراءة بشكل أو بآخر «شكلوفسكي ١٩٦٥، الطبعة الروسية ١٩١٧»، أو مجرد إرجاء تقديم بعض العناصر المتوقعة أو المشوقة [١].

الاستيضاح، أو كيف يفهم القارئ، النص؟

يتطلب فهم النص دمج عناصره بطريقة تحتكم إلى أساليب متعددة للترابط «كولر ١٩٧٥» ويعُدّ كولر تمثّل النص لنماذج متعارف عليها عملية تطبيع naturalization. ويذهب كولر إلى أن «تطبيع النص يتطلب ربطه بخطاب أو نموذج قد صار - نوعاً ما - طبيعياً ومقروءاً» «١٩٧٥» [٥] وتمتلك هذه الصيغ «أو النماذج» عدة مسميات الآن: فهي «شفرات» codes عند بارت «١٩٧٠»، «ونماذج جشتالتية» Gestalten عند إيزر «١٩٧١»، و«أطر مرجعية» frames of reference عن هرشوفسكي «١٩٧٦»، و«أطر تناصية» intertextual frames عند إيكو «١٩٧٩»، ومجرد «أطر» عند برّي «١٩٧٩»، بغض النظر عن هذه الاختلافات التفصيلية فإن المفاهيم المشار إليها أعلاه تبدو متشابهة بالنسبة إليّ. قارن، على سبيل المثال، تعريف كولر للتطبيع المقتبس أعلاه بوصف بارت للشفرة على أنها:

«بُعْدٌ منظوري من الاقتباسات، وسرابٌ من البنى.. فهي تتألف من شظايا متعددة لما كان قد سبق قراءته، ومشاهدته، وممارسته وتجريبه، إن الشفرة تستدعي ما كان» (١٩٧٤، الطبعة الفرنسية ١٩٧٠).

حتى إن صياغة بري تقترب من تعريف كولر «على الرغم من أنه لم يتأثر به» حيث يقول بري:

«إن بناء عملية القراءة على أساس نماذج

يألفها القارئ» هو استخدام لأنساق من الأطر «١٩٧٩»، التي قد تكون إطاراً زمانياً، أو مكانياً، أو شكلياً، أو لغوياً، أو منطقياً، أو منطقياً ـ زائفاً.. إلخ».

يبدو لي أن استخدام الإطار يعني تأسيس فرضية من الفرضيات على نموذج ترابط «متعارف عليه» deja vu «أو بعبارة أخرى ـ طرح الفرضية بالإحالة إلى نموذج مماثل». ومن ثمّ يمكن إدراك فعاليات القراءة لا بوصفها تشكيلاً لفرضيات أو تطويراً وتعديلاً لها، أو حتّى استبدالها فحسب «انظر ص ١٢»، بل بوصفها ـ وفي الوقت ذاته أيضاً ـ عملية تشييد لإطارات، ثم تحويلها وتعريتها ومثلما فعل كولر، يربط برى بين عمليّتي بناء الفرضيات ودمج البيانات حين يقول:

«أية قراءة للنص هي بمثابة تشييد لنسق من الفرضيات أو الأطر، تتخلق بموجبها صلات وثيقة بين مختلف بيانات النص التي تعزّز تواجدها المشترك بالامتثال إلى نماذج مأخوذة من الواقع، أو الأعراف الثقافية أو الأدبيّة، وما شابه ذلك.

وكأنّ كل فرضية تورد تصنيفاً يجيب عمّا يدور من تساؤلات حول:

ماذا يحدث؟ ما الوضع؟ ما الموقف؟ أين يحدث ذلك؟ وما دوافعه؟ وما الهدف؟ وما موقف المتكلم؟ ما الذي يعكسه النص من جدل وأفكار؟ وهكذا.. إلخ» (١٩٧٩)

قد تُشتق نماذج الترابط من الواقع أو من الأدب [٦]: فالنماذج الواقعية تساعد على تطبيع العناصر بإحالتها إلى بعض المفاهيم «أو البنيات» التي تحكم إدراكنا للعالم، ويمكن لهذه النماذج أن تكون مألوفة وتبدو طبيعية حتى يصعب إدراكها على أنها نماذج فالتتابع الزمني والسببية يتبعان هذه الفئة «انظر، بالفصل الرابع، تعليقنا على الطبيعة الزائفة». وتعمد شفرة الحدث، لدى بارت، أو ما يسمّيه "proairetic code"، على هذا النمط من النماذج التي تخبرنا ـ مثلاً ـ بإمكان الرّد على رنين التليفون أو تجاهله، أو أنه لا يمكن لطفل رضيع مثلاً أن يكون مولوداً قبل أن تحمل به أمه. كما أن هذا التجاور في فضاء المتخيل السردي يبدو نموذجاً طبيعياً أيضاً. ومن جهة أخرى، هناك نماذج واقعية لاتبدو طبيعية، بل صار متعارفاً عليها من قبَل المجتمع بوصفها عموميات أو أنماطاً سابقة التعريف، أي أنها «مجموعة من الحقائق العامة والآراء المسبقة التي تشكّل رؤية العالم ومنظومة القيم» (جينيت ١٩٦٩، ترجمة كولر ١٩٧٥). تنتسب الشفرة الثقافية لدى بارت إلى هذه الفئة. فالتعميم الاجتماعي المتعارف عليه بأن «المرأة التي تبتسم ـ بالحيا ـ يحمرّ وجهها خجلاً» يساعد القارئ على تفسير عبارة «يحمرّ وجه زامبينللا» (كما وردت في رواية «ساراسين Sarrasine» لبلزاك ١٨٣٠)، لأن زامبينللا امرأة [٧].

وعلى عكس ذلك نماذج الحياة، فلا يستدعي فهم النماذج الأدبية الإفادة من تصور ما للعالم، بل تتضح عناصرها

بالإحالة إلى مقتضيات أو أعراف أدبية خاصة. ويمكننا تعليل وجود أحد العناصر وفقاً لإسهامه في الحدث (فهاملت لايقتل كلو ديوس بالمشهد الأول من الفصل الأول ، لأن ذلك سيكون نهاية المسرحية) ، أو على قدر تصويره للبيئة (فبيت البطلة في « وردة لإميلي» لفوكنر يُوصف كما لو كان بيتاً خرباً ، آيلاً للسقوط ، حتى يستدعي القارىء تفسخ وانحلال الجنوب) ، أو ماشابه ذلك . وأكثر النماذج الأدبية المتعارف عليها هو « النوع» Genre الأدبي الذي أسّست أعرافه شكلاً من أشكال التواصل بين النص والقارىء، حتى يكون بوسعه تقبل بعض التوقعات ، واستبعاد التوقعات الأخرى، أما العناصر التي قد تبدو غريبة في سياق آخر فيسهل فهمها ، في إطار النوع (كولر ١٩٧٥) ومن ثم ، يمكن تقبُّل فكرة إنسان يحلّق في الفضاء، إذا ماانتمى النص إلى نوع «العجائبي» Matvellous (عن العجائبي، انظر تودوروف ١٩٧٠).

- البقاء الذاتي ، أو كيف يغري النص قارئه باستمرار القراءة:

على الرغم من أن كل شيء في النص يوسعه ، في النهاية، أن يبدو طبيعيا سواء تجلى ذلك لنا عبر نماذج واقعية ، أو نماذج مشتقة من الأدب ، فإن الوجود الفعلي للنص يعتمد على احتفاظه بحالة «ماهو غير معروف تماماً ولا واضح كلية» لأطول فترة ممكنة.

فالنصوص السردية تزود القارىء باستمرار بمكافآت عند بلوغه الفهم في مرحلة متأخرة . إنها نصوص تلمّح بدرجات متفاوتة من الحذق إلى أنه : « مازال الأفضل آتياً ، فلا تنقطع (أيها القارىء) عن القراءة الآن» ، ومن ثم فهي تحفّز اهتمامه ، وتثير فضوله وتشويقه . وفي هذا الجزء ، سوف أتناول وسيلتين لإبطاء الفهم والتشويق وهما التأجيل والفجوات .

● التأجيل :

يكمن التأجيل في عدم الإفصاح عن معلومات من الواجب تواجدها بالنص ، وتركها لمرحلة تالية. واعتماداً على العامل الزمني الذي تنتسب إليه المعلومة فقد يعمل التأجيل على التشويق بطريقتين مختلفتين : تشويق مستقبلي وتشويق ماضوي (أي تشويق نحو لحظة مستقبلية ، أو نحو لحظة ماضوية) فالتشويق الخاص بحدث مستقبلي يتطلب الاحتفاظ بإحياء سؤال «وماذا بعد؟» (وهو سؤال ينتسب إلى الشفرة الخاصة بتكوين الحبكة ، فالأحداث ربما تُسرَدْ بالترتيب الذي يُفترض حدوثه ، وعليها أن تكون أحداثاً ذات طابع مثير للتوقعات حتى يتسنى ملاحقة الأحداث المتتابعة مع عدم التأكد من كيفية تكملتها (فعلى سبيل المثال ، حياة البطل في خطر وهناك صراع يمكن أن ينتهي بانتصار أحد الأطراف وثمة خطة صعبة ومعقدة في سبيلها إلى التنفيذ ... إلخ) .. وحتى يزيد النص من شغف القارىء به ويطيل من نفسه ، سوف يؤجل السرد عن حدث تال في القصة أو عن حدث ينتظر القارىء - بفضول - أن يعلم عنه شيئاً الآن،

أو عن حدث سوف يحجب – مؤقتاً أو أبداً – التتابع الذي نحن بصدده . ومن ثم ، يقطع الراوي في «جوزيف آندروز Joseph Andrews» لفيلدنج سرد قصة اختطاف فاني Fanny كرهينة ، وبدلاً من حكي النتيجة النهائية –هل سيؤول تتابع القصة إلى تحرير فاني . أم إلى اغتصابها؟ – يقدّم استطراداً هو « حوار بين الشاعر والممثل ، لاجدوى منه في هذه الحكاية سوى إلهاء القارئ»» (الطبعة الأصلية ، ١٩٦٢) . وفي الحقيقة ، لايريد «القارئ» أن ينحرف عن القصة ، بل يفضّل لو علم شيئاً عن مصير فاني ، ولذا يعمل النص على تشويقه .

أما الإرجاء الناتج عن لحظة ماضوية فهو يداوم على إحياء تساؤلات خاصة من قبيل : «ماذا حدث؟» ، أو «من ارتكب ذلك؟» ، و«لماذا» ، و«مامعنى كل ذلك ؟» ، وهكذا قد يستمر التتابع الزمني للحكاية ، بينما يظلّ فهم «القارئ» للأحداث المرويّة معوقاً لعدم اكتمال المعلومات المقدمة (مما يخلق فجوة) تتعلق بالماضي أو الحاضر . وعلى سبيل المثال ، ففي رواية «الجاسوس الذي دخل تفادياً للبرد The spy Who came in From The Cold» (١٩٦٣) للكاتب لوكاري Le Carre يظل «القارئ» حتى توشك الرواية على الانتهاء ، جاهلاً بأن العميل البريطاني ليماس الذي يحاول الإحاطة بموت Mundt المخبر القادم من ألمانيا الشرقية إنما يعمل في إطار مخطط رسمه رؤساء مونت ورؤساء ليماس Leamas ، دون علم الأخير . والمقصود من المخطط تشويه سمعة ضابط آخر من ألمانيا الشرقية .

وبناء على ذلك ، يحوّل التأجيل عملية القراءة (أو إحدى مظاهرها) إلى لعبة تخمين، إلى محاولة لحلّ اللغز ، أو فضّ الأحجية . وكما أظهر بارت في تحليله ماأطلق عليه اسم « الشفرة التأويلية hermeneutic Code» ، فإن لعبة التخمين هذه تُبنى بواسطة وحدات متعددة لا تظهر بالضرورة في النص كله . فالمرحلة الأولى من عملية القراءة هي ملاحظة الموضوع المبهم (أي استخلاص تيمة منه ، أو محور أساسي) وافتراض وجود لغز خاص بهذا الموضوع (واكتشاف موقع هذا اللغز) ومحاولة صياغته ، ثم – على الأقل – التنويه بتوافر حلّ له. وبعد طرح اللغز ، يقيم النص سلسلة من العمليات المتعاقبة التي تقوم على مفارقة تماثل ما ألمحت إليه سريعاً من قبل : فالنص يبدو، من ناحية ، كأنه مندفعٌ لا محالة نحو حلٍّ ما ، في حين أنه يسعى – من ناحية أخرى – إلى المحافظة على اللغز لأطول فترة ممكنة حتى يطمئن على بقائه الخاص . ومن ثم يطرح النص أساليب بلاغية Device معوّقة («القارئ») ، مثل : الشرك Snare (أو المفتاح المضلّل) ، والمراوغة ، والاعتراض ، والإجابة المباغتة ، والإجابة المعلّقة (بارت ١٩٧٠).

سواء كان التأجيل يتوجه نحو لحظة مستقبلية أو ماضوية ، فإن الأساليب البلاغية المعوّقة لعملية القراءة يمكن أن تبدو طبيعية

إما بإحالتها إلى نماذج أدبية أو نماذج واقعية ، كما يمكنها أن تكون أيضا إذا استخدمنا مصطلحات الشكليين التي تبدو مناسبةً هنا - إما محفّزة جمالياً أو واقعياً . فتأجيل فيلدنج يتعكس ، من خلال استطراد الراوي ، على أهداف سرده ونتائجه (انظر ص ١٢٦)، وينتسب إلى الفئة الأولى . أما التأجيل ، في الفئة الثانية ، فهو مقبول لتناسبه مع وقائع الحكاية نفسها ، مثل موت الشخصية التي تحمل بعض المعلومات عن أمر ما، أو رحيل شخصية ما ، أو فقدانها قطاراً ، أو ضياع خطاب يتضمن معلومات حاسمة ، أو رفض الشخصية أن تفشي سرّ تخوفها أو تحفظها عن الكلام ، وهلم جراً . ونص «الشكل في السجادة» (١٨٩٦) لهنري جيمس يُكثر من هذا النوع من التحفيزات (انظر ريمون ١٩٧٣).

قد يكون كلٌ من نمطي التأجيل ذي التوجه المستقبلي أو الماضوي موضعيا ، حيث يتضمن التأجيل حجب جزءٍ أو مظهر من مظاهر النص (كما في مثال «جوزيف آندروز» المشار إليه سابقاً) أو قد يكون التأجيل شاملاً يتضمن قدراً عظيما من النص ، أو يأتي عليه كله (كما في الروايات البوليسية، أو كما في نص « الشكل في السجّادة»).

● الفجوات :

كيف أصنع قرصاً ملفوفاً من الخبز «Bagel» في البدء عليك أن تصنع ثقباً ... وكيف أصنع نصاً سردياً؟ بالطريقة نفسها . فالثقوب أو الفجوات أمر مركزي جداً في التخيل السردي ، لأن المادة التي يوفّرها النص لإعادة تأليف عالم القصة لاتشبع بالقدر الكافي وأياً مايكون «التقديم» مفصلاً فثمة اسئلة كثيرة يمكن طرحها دائماً : فالفجوات تظل دائماً مفتوحة وتبعاً لايزر ، لاتوجد حكاية :

«يمكن أن تخبرنا بكل مافيها . على العكس من ذلك ، تكتسب الحكاية ديناميتها بإسقاط أشياء لابد من إسقاطها . ولذا ، فحيثما ينقطع تدفق النص ونشرع في استقبال أبعاد غير متوقعة ، تكون الفرصة سانحة أمامنا لنستثمر قدرتنا الخاصة في إيجاد العلاقات حتى تمتلئ الفجوات التي خلقها النص ذاته» (١٩٧١)

وكما رأينا سابقاً فإن عملية دمج المعلومات الموزّعة في النص ، ومن ثم ملء فجواته أيضاً ، تتحقق بإحالته إلى نماذج الترابط المنطقي ، أو الأطر.

ولذا ، يقول برّى : «إن انتقاء أي إطار خاص أمرٌ يقود بطبيعة الحال إلى الإمداد بمعلومات (أو ملء فجوات) لم تُصغ بشكل فعلي ومباشر في النص» (١٩٧٩) . لكن اختيار الأطر يمكن أن يخلق فجوات أيضا وذلك لسببين : أولهما لاستحالةأن تكون الإطارات مشبعة، ثانيها أن التعارضات بينها قد تكون باعثاً على تساؤلات كثيرة .

أكثر أنماط الفجوات شيوعاً في التخيّل السردي هو الفجوة التأويلية (وتسمّى أيضاً بالفجوة المعلوماتية) . فالدراسات المبكرة (مثل برّى وستيرنبرج ١٩٦٨ ، وريمون ١٩٧٧) مالت إلى التركيز على هذا الصنف دون غيره،

في حين جمعت الدراسات المتأخرة (مثل بري وايكو ، ١٩٧٩) بين الفجوة التأويلية والفجوة المعلوماتية ، داخل عملية أوسع تشمل انتقاء الأطر ، وتعديلها ، واستبدالها . فالجانب التأويلي لعملية القراءة يكمن في اكتشاف اللغز (أو الفجوة) ، في البحث عن مفاتيح للحلّ ، في تشكيل فرضيات وفي محاولة الاختيار بينها ، وفي معظم الأحيان محاولة تأسيس فرضية وحيدة وحاسمة. قد تنبثق الفجوات التأويلية إما من فجوات أخرى عادية جدا ، قد يتزود بها النص بشكل الي (على سبيل المثال تظهر ديزي ميلر Daisy Miller بالفندق ، ومن ثم فلابد أنها قد وُلدت ، انظر : بيردزلي Beardasley ١٩٥٨) وربما لاتتطلب تلك الفجوات من القارىء أن يملأها (مثل عديد من فجوات النص المقدّس)، ويكون ذلك تبعاً لتفاوت درجة الأهمية . إضافة إلى الفجوات المركزية والحاسمة لأهميتها ، فتغدو المحور الأساسي في عملية القراءة (كالفجوة الحيوية في القصص البوليسية : «من فعلها ؟» ، أما في رواية جيمس «التهديد بالقوة The Turn of The Screw» ، فإن السؤال الذي يتردد هو «هل هناك أشباح حقيقيون في بلاي BLY أم لا؟») .

وبغض النظر عن مركزية الفجوة ، فإنها قد تكون فجوة مؤقتة temporary يمكن تزويدها في موضع معين في النص (مثلما في القصص البوليسية) ، أو قد تكون فجوة دائمة Permanent، أي أنها تظل قائمة حتى بعد انتهاء النص (كما في نص «التهديد بالقوة») . ولا يمكن التمييز بين الفجوات المؤقتة والدائمة ، على حدّ سواء ، باستعادة الأحداث . فلا يعرف القارىء أثناء عملية القراءة ماإذا كانت الفجوة التي تعترضه دائمة أم مؤقتة . ويمثل عدم التأكد هذا مبدأ أساسياً من مبادىء فعاليات القراءة.

تنشأ الفجوات المؤقتة من التعارض بين زمن القصة وزمن النص . وقد سبق أن رأينا أن الإرجاء delay الناتج عن لحظة ماضوية يفضي إلى فجوة ، وربما يخلق الاستباق فجوة أيضاً بإسقاط عدة مراحل تقع بين السرد الأول والمستقبل المتنبأ به . أما الاسترجاع فهو من ناحية ثانية – كثيرا ما يملأ فجوة سابقة ، لكنه قد يخلق فجوة جديدة أيضاً حيث يتخذ منحى مغايرا من الأحداث المسرودة من قبل ، مما يعوق التوفيق بين انطباعاتنا الجديدة والقديمة . وتبقى تلك الفجوات في النص ، لأنها تنشأ نتيجة انزياحات مؤقتة فيه فتظهر تلك المعلومات المرجأة في موضعها الصحيح من سير الأحداث حينما نستنبط كنه القصة.

قد يكون القارىء على بيّنة من وجود فجوة في النص أثناء عملية القراءة ، فإذا مافطن إلى ذلك ، تفضي الفجوة إلى توقعات مستقبلية Prospective وتصبح عملية القراءة (إلى حدّ ما) محاولة لملء هذه الفجوة . لكنّ النص كثيراً مايمنع قارئه من طرح السؤال الصحيح حتى يضمن إجابته ، وفي

هذه الحالة ، تصبح الفجوة استرجاعية retrospective ، فسؤال من قبيل «من المتبرع السرّي لـ «بيب pip » ؟» في رواية «توقعات عظيمة » Great Expectations لديكنز ، ليس مطروحاً بجدية حتى تمدّنا الأحداث ذاتها بالحل ، وبعد أن تصنع الواقعة (السردية) صنيعها فحسب ، يدرك القارىء أن بعض المعلومات ذات المغزى قد حجبت عنه .

أياً ماكان تصنيفنا للفجوة ، فهي تعمل على التشويق وإثارة الفضول ، كما تطيل عملية القراءة ، وكذلك فهي تسهم في إشراك القارىء مشاركة فعّالة في استنطاق دلالة النصّ.■

هوامش :

(*) البشائك : بنية من الظواهر متكاملة تؤلف وحدة وظيفية (المراجع)

(**) وهي الشفرة التي تتحكم في الأسلوب الذي يشبعه القارىء لتكوين حبكة العمل الأدبي (المراجع).

(١) أشير فقط إلى أكثر الشواهد انتشاراً بالنسبة إلى هذا النمط من التوجيه : ريفاتير (١٩٦٦) ، فيش (١٩٧٠ ، ١٩٨٠) ، رس (١٩٧٣) ، كولر (١٩٧٥) في أمريكا ، وبارت (١٩٧٠) في فرنسا ، وايزر (١٩٧١-أ ، ١٩٧١-ب ، ١٩٧٤ ، ١٩٧٨) ، وإنجارديج (١٩٧٨) ، ياوس (١٩٧٧) في ألمانيا ، وإيكو (١٩٧٩) في إيطاليا ، وهرشوفسكي (١٩٧٤ ، ١٩٧٦-أ) ، ستيرنبرغ (١٩٧٦-أ ، ١٩٧٤-ب ، ١٩٧٦) ، بيري (١٩٦٨-أ ، ١٩٦٩ ، ١٩٧٦ ، ١٩٧٩-أ ، ١٩٧٩-ب بالاشتراك مع ستيرنبرغ) في إسرائيل.

بخصوص مراجعة أعمال كل من إيكو وإنجاردن وإيزر وياوس ، انظر Dolezel (1980, PP. 181 - 8), Brinker (1980, PP. 203 - 12) and Barnouw (1980, pp 213 - 22)

في التوالي . أودّ الإشارة ، في هذا السياق ، إلى أن مقال MA لـ «روث جينسبرغ Ruth Ginsburg» ساعدني على تنظيم بعض أفكاري عن الموضوع ، وعنوان هذا المقال : «مهمة القارىء المستحيلة ، قراءة نصوص كافكا The Imposible task of Reader : Areading of kofk's Texts The Hebrew Vniver sity of Jerusalem, 1980) (In Hebrew

(٢) فيما يتعلق بالقراءة النحوية ، سوف أظل أقول «هو» ، بغض النظر عن التفسير السابق.

(٣) على الرغم من أن التعليقات المتشابهة ، الخاصة بفعاليات القراءة ، أحياناً ماتُصاغ بعبارات مختلفة ، فإنها يمكن أن تكون موجودة لدى : Iser 1971 a, PP. 283, 287, ECo 1979, P. 32, Brinker 1980, P206 ، ولكي تتجنب هذا الاضطراب الاصطلاحي ، فقد آثرتُ أن ألتزم بتقديم واحد هو تقديم بيري الذي يبدو لي أكثرها شمولاً.

(٤) تعتمد الفقرة السابقة على ملاحظات من محاضرة لـ «Moshe Ron».

(٥) كثيراً مايستخدم مصطلح «التطبّع natura Lization » (أو التطبيع ، تبعاً لفهم كولر ، في البويطيقا البنيوية كما لو كان مصطلحاً قابلاً للتبادل مع «الاسترداد recuper a tion » و«التحفيز Motivation» ، و Vraisemblablisa- tion ، ومع ذلك يلفت كولر الانتباه إلى اختلافات دقيقة بينها (١٩٧٥) فضلاً عن أن هناك اختلافات أخرى لم يُشر إليها. وبينما تأصلت المصطلحات الثلاثة الأخيرة مع النقد البنيوي ، فإن مصطلح «التحفيز» ينبثق من الشكلية الروسية ، على الرغم من أنه يستخدم أيضاً (وبتأكيدات مختلفة كثيراً) في البنيوية (انظر ستيرنبرغ (المرجع التالي مباشرة) بخصوص الفرق بين استخدام جينيت واستخدام الشكليين واختلافهما بالقدر نفسه عن الشكليين أنفسهم) ، ويستخدم «التحفيز» أيضاً لدى مدرسة تل أبيب ، وقد حاولت أن أوفق بينه وبين مصطلح «التأقلم naturalisation» (التطبيع) بقصد تكوين مركّب متميز ، وعلى أية حال ، وكما يشير ستيرنبرغ (التالي) ، يركز «التحفيز» على «علاقات الوسائل بالغايات means - ends relarions» ، في الوقت الذي يهتم التأقلم (التطبيع) بأشكال الوضوح intalligibility والدمج integration وشروطهما ، بالإضافة إلى ذلك فالتحفيز توجيه المؤلف author - oriented ، أما التأقلم (التطبيع) فتوجيه القارىء Reader - oriented . ربما تكون هذه الاصطلاحات مختلفة في التأكيد المنهجي (المرجع نفسه) لكنها قد تكون مختلفة في أساسها الإبستمولوجي أيضاً ، ونظراً لأن هذا الفصل توجيه للقارىء أكثر منه توجيهاً للمؤلف ، فقد قررت تجنب هذا الارتباك الاصطلاحي ، وأن ألتزم بمصطلح «التأقلم (التطبيع)» . أما عن كيفية ربط هاتين الفكرتين بشكل مناسب فسوف ألفت الانتباه إلى ذلك ، إن جزءاً من هذه المشكلة قد يمكن حله إذا ماتتبع أحد بيري في رؤيته كلاً من المؤلف والقارىء بوصفهما كنايتين نصيتين Metonymies of The Text (عاملين مجازيين في النص)

(٦) يطلق ستيرنبرغ (التالي مباشرة) ، وهو يتحدث عن

دراسات

الراوي :
النمط والوظيفة

د . طه وادي *

ثمة عنصر بنائي مهم تؤثر البدء به عند الحديث عن عناصر البنية السردية لأي عمل قصصي: قصيراً كان أم طويلا، وهو الراوي الذي يسرد جزئيات المتن القصصي من أول كلمة حتي النقطة الأخيرة التي توضع بعد آخر كلمة. وهذا العنصر يعد «مفتاح» النصّ القصصي.. وتطلق عليه عدة مصطلحات من أهمها[1]:

الراوي ـ السارد ـ الناظم ـ وجهة النظر ـ المنظور الروائي ـ التبئير ـ المبئِّر ـ الرؤية ـ زاوية الرؤية ـ الصوت ـ المقام السردي ـ الأنا الثانية للكاتب ـ المؤلف الضمني...

أكثر هذه المصطلحات شيوعاً هما: الراوي والسارد، وكلاهما اسم «فاعل»، أما الأول فهو مشتق من فعل «روي» الذي كان يدل في البداية علي سقي الماء، ثم استعير في مرحلة تالية لرواية الأشعار والأخبار والأنساب والأحاديث، ثم انتقل في مرحلة ثالثة ليكون وصفاً لمن يحكي القصص.

أما الفعل «سرد» فهو يدل علي إحكام الصنعة وإتقانها. وقد وردت الكلمة مصدراً في قوله تعالي.. { وقدِّر في السرد } (سبأ ـ ١١)، حيث يأمر الله ـ سبحانه ـ نبيه داود بأن يحسن صنعة الدروع الحديدية ويحكم ضم أجزائها. وقد استعيرت الكلمة للدلالة علي حسن صياغة الحدث القصصي وإتقان سبك عناصره، بحيث يكون محكم البناء متماسك الأجزاء، ويشكل «وحدة فنية» للعالم المتخيَل السّردي.

والمصطلح الأول (الراوي) أكثر عراقة في التراث العربي، لأنه مرتبط برواية الأخبار التاريخية والأشعار والأمثال والأحاديث النبوية الشريفة، وغير ذلك من علوم العقل والنقل، وقد اتفق علماء الدين والدنيا علي أن حُسن سُمعة الراوي تؤدي إلي الثقة فيما يروي من نصوص وأخبار. ومع تقلص الشفاهية واطراد عملية التدوين والكتابة ـ منذ القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) ـ تضاءل دور الراوي في نقل المعرفة، ومن ثم بدأ يختفي بالتدريج، ويتقلّص دوره في معظم مجالات التراث العربي، بيد أنه ظل محتفظاً بوظيفته الحكائية في مجالات السرد القصصي كلها: سواء أكانت قصيرة أم طويلة، شعبية أم فصيحة،

* أستاذ النقد الأدبي بجامعة أم القرى ـ مكة

تاريخية أم متخيلة.

أما مصطلح «سارد ـ Narrator»، فقد أشاعته دراسات البنيويين الشكليين في ظل ما اسموه «علم السرديات Narratolo-gy»، وهو يدل على من يحكم صياغة الحدث القصصي ويتقن تشكيل البنية السردية.

وهذان المصطلحان (الراوي ـ السارد) هما أشيع التسميات وأكثرها قبولاً في إطار منظومة النقد العربي المعاصر.

نعود فنؤكد أن كلمة «الراوي» كانت تدل على من يروي الماء أو يحمله لغيره.. ثم استعيرت للدلالة على من يروي الأشعار والأخبار والأحاديث، وقد انتقلت وظيفة الراوي من الهواية إلي الاحتراف بعد ظهور الإسلام، وأصبحت درجة الثقة في شخصية الراوى تؤكد معيار الصدق فيما يروى: أي أن صحة «المتن» مرهونة بصدق الراوي. وبعد مرحلة التدوين قلت العناية بشخصية الراوي وتواضع دوره المعرفي، نتيجة الانتقال بالثقافة الإسلامية من المرحلة الشفاهية إلي المرحلة الكتابية. ورغم ذلك فقد ظل دوره الإخباري/ الحكائي واضحاً في فنون القص كافة. وشيئاً.. فشيئاً تحول دور الراوى من شخصية حقيقية إلي شخصية «اعتبارية» متخيلة، يوظفها القاص من أجل إضفاء قدر من الإيهام بواقعية الأحداث التي يحكيها. فكأن القاص يريد إقناع القارئ بصدق مايحكي عن طريق تثبيت دور الراوى الذي يروى الحكاية نيابة عنه. بمعنى آخر، فإن القاص يريد إقناع القارئ بالمتن القصصي من خلال حضور شخصية الراوي الذي يسند إليه مايحكي من أفعال وأقوال.

● شخصيات مختلفة

هناك عدة شخصيات ينبغي أن نميز بين كل منها بوضوح عند الحديث عن أي نص قصصي، وهذه الشخصيات أربع، وهي:

١ – الكاتب : هو مؤلف النص ـ الذي وضع اسمه على الغلاف، وصنع إطار المتخيل السردي من الألف إلي الياء، سواء من حيث الرؤية أو التشكيل.

٢ – الراوي : الذي ينوب عن الكاتب نيابة كلية في تشكيل إطار المبنى القصصي وحمل عناصره من حيث السرد والحوار.. أو من حيث الأفعال والأقوال باعتباره المؤلف الضمني للنص.

٣ – المروى له : يتمثل في الشخصيات المحيطة ببطل القصة (أو أبطالها)، التي تتابع ـ داخل العالم القصصي ـ حركة الأحداث ومسيرة الأزمات التي تصورها القصة، ودرجة اقتناع المروى له بالحكاية المسرودة ومدى اتفاقه أو اختلافه معها، تمثل درجة من درجات التأثير والاقتناع لدى القارئ العام، لأن المروى له يعد شاهداً على صدق الأحداث، وبالتالي فإنه يعكس درجة من درجات الاقتناع بالحكاية أو الشك فيها.

٤ – القارئ : هو الذي يقوم بإعادة خلق العالم القصصي المتخيل سواء عن طريق ماذكره المؤلف في المتن القصصي أو عن طريق مايثيره النص من معان ودلالات

تستدعيها المواقف المسرودة، أيْ أنّ النص الحاضر (المتحقق) بالكتابة.. والنص (الغائب) المسكوت عنه الذي يستدعيه النصّ المكتوب، يشكلان - معًا - إطار المبنى القصصي، الذي يعيد تخيله المتذوقُ : سواء أكان قارئًا يبحث عن متعة فنية خاصة، أم دارسًا يعمل في مجال النقد الأدبي.

والشخصيات رقم «١، ٤» ليست لها علاقة مباشرة بالنصّ القصصي، وإنما هي شخصيات تقف «خارج» النصّ، وبالتالي فليس لها دور في إطار البنية السرديّة.

أما الشخصيات رقم «٢، ٣» فتوجد لها علاقة بالحكاية، لأنها تقف «داخل» النصّ، ولها دور فعّال في إطار البنية السردية.

الراوي.. نائب فاعل

الراوي شخصية «مهيمنة» على باقي الشخصيات في القصة، لأنه: يحرّك الحدث، وينطق الشخصيات، ويصف الزمان، ويصوّر المكان، ويبرز محور الرؤية.. بمعنى آخر، فإن الراوي هو الذي يقدّم العرض القصصي، وهو الذي يحرك خيوط السرد كيف يشاء، فعلاً وقولاً معنى هذا أن شخصية الراوي تعد أهم عنصر مركزي في النصّ، حيث تتشكل تبعًا لرؤيته (نمطه) بقية العناصر السردية الأخرى. فالراوي يعدّ بمثابة «الأنا الثانية» للكاتب.. ويقوم بوظائفه كما يقوم «نائب الفاعل» بوظيفة الفاعل عند النحاة القدماء والمعاصرين - مثلما نرى في الأمثلة التالية :

(١) - كتب المؤلفُ القصةَ.

- قرأ التلميذُ الدرسَ. صيغة مبني للمعلوم.

(٢) - كُتِبت القصةُ

- قُرئ الدرسُ صيغة مبني للمجهول

وعلى هذا، فإن «نائب الفاعل» يُعرَف على مستوى «النحو التقليدي» بأنه: المفعول به الذي ينوب عن الفاعل بعد حذفه، فينوب عنه في: رفعه - وعموديته - ووجوب التأخير عن فعله واستحقاقه للاتصال به - وتأنيث الفعل لتأنيثه، ويحل محلّ المفعول به في هذه الأحكام: المجرورُ أو الظرف أو المصدر، لأن جمهور البصريين يرون أن الأصل في النيابة عن الفاعل هو المفعول به.

أما نائب الفاعل على مستوى «النحو التوليدي» فيرى علماؤه أن الجملة الفعلية تتكون مما يلي :

كتب + المؤلف + القصة.

قرأ + التلميذ + الدرس.

١ - حدث ٢ - منفّذ ٣ - هدف.

من هنا يرى علماء النحو التوليدي أن صيغة البناء للمجهول تتم بأن : يسند الحدث/ الفعل - إلى الهدف/ المفعول به، وليس إلى المنفذ/ الفاعل، فيبدو الحدث للقارئ في إطار البنية الدلالية دون ذكر للمنفذ.

نخلص من هذا إلى أن راوي القصة ينوب عن المؤلف نيابة كلية، كما ينوب - في النحو - المفعول به/الهدف - عن الفاعل/ المنفذ.

أنماط الراوي

قسمتُ - في دراسة سابقة - شخصية الراوي إلي ثلاثة أنماط كبرى مختلفة - انطلاقًا من تقسيم الناقد الفرنسي جان بويون، وهي[٢]:

١ - الراوي الغائب.. العليم بكل شيء: هذا النمط يعد من أقدم أنواع الرواة وأكثرها شيوعاً، وهو راوٍ تقوم وظيفته على الرؤية من الخلف، لأنه يعلم أكثر مما تعلمه أي شخصية من شخصيات عالم المتخيل السردي.

٢ - الراوي المشارك: هذا النمط يقوم بدورين: الراوي والشخصية، في آنٍ واحد، وهناك اشتراك أو تداخل بين الراوي وإحدى الشخصيات (في الغالب تكون رئيسية)، لذلك يتشكل المنظور من الرؤية مع... أيْ أن الراوي والشخصية متساويان في العلم بكل قضايا المبنى القصصي، وهذا الشكل من أشكال السرد يعد أقرب إلي أدب الاعتراف، مما يضفي علي النصّ قدراً من الشاعرية المتدفقة.

٣ - الراوي المتعدد: النوعان السابقان يقوم الراوي فيهما بأداء عملية القصّ من البداية إلي النهاية، لكن في هذا النوع الثالث يتناوب أكثر من راوٍ تأليف عملية القصّ، ويُشكل بناء الحدث أكثر من سارد، وهؤلاء الرواة المتعددون يقعون في دائرة الشخصيات الرئيسية (الأبطال) - في الغالب.

وهذا النمط من الرواة المتعددين يحتاج إلي قدرٍ من الدربة والمهارة الفنية، حتي يجيد المؤلف صياغة الحبكة ويتقن صناعة السرد، لذلك نجده مقترنًا بتيار «قصّ الحداثة».. لأنه يشكل وحدة من خلال التعدد، ويقدّم نظماً متناغماً من خلال تنوع الأصوات الرّاوية.. وتناقضها - أحيانًا.

نموذج آخر لنوعية النمط

في ضوء التعديل الذي أجرته شلوميت ريمون، وسعيد يقطين علي تقسيم جيرار جينيت لأنماط الرواة[٣]، فإننا نميل إلي أنْ نقسم شخصية الراوي إلي «نوعين» كبيرين - بحكم موقعها من العالم القصصي الذي تسرد أحداثه وتحدد رؤيته الفنية والأيديولوجية، وهما:

أ - راوٍ خارجي

هذا الراوي الخارجي - غير مشارك في عملية الحكي، وإنما يسرد حكاية غيره من الشخصيات، وبالتالي فإنه يقف - بعيداً - خارج إطار الحكي، وليس له دور داخل سور الحكاية، فموقعه - إذن - خارجي، وهذا النمط ينقسم - بحسب الموقع.. ودرجة الحضور - إلي نوعيْن.. هما:

١ - الراوي الغائب العليم بكل شيء : هذا النمط يقف خارج إطار الحكاية، لكنه رغم الغياب وعدم الحضور يعلم كل شيء عن التجربة القصصية، والشخصيات التي يرصد حركاتها وأقوالها. إنه مثل كبير العائلة الذي يعرف كل شيء عن أبنائه وبناته.. وربما أحفاده، ويوزّع لكل منهم الدور الذي يناسبه من حيث الخير والشرّ. وهذا النمط من الرواة هو أكثرها شيوعاً وأقدمها وجوداً من الناحية الفنية، وهو راوٍ كلي المعرفة، ويقوم بدوره علي

الرؤية من الخلف، ويطلق عليه جينيت «التبئير في درجة الصفر»، لأنه يحكي من موقع خارج النص القصصي، وهنا تبدو «المسافة» بعيدة بين المؤلف والراوي من ناحية.. وبين الراوي وما يروي من ناحية أخرى، وهذا مايتيح له رؤية بانورامية شاملة بالنسبة لعناصر عالمه القصصي كلها.

٢ ـ الراوي الشاهد : هذا النمط من الرواة يقف خارج منظومة الحكي، وغير مشارك فيها، وهو غائب أيضاً، لكنه مشاهد أو مراقب لعملية الحكي من خلال الوقوف خلف شخصية (واحدة) من شخصيات العالم القصصي. وهذه الشخصية تقوم بدور رئيس. ومن خلال هذا الموقع المراقب يكون علم هذا النمط «محدوداً»، لأنه يقدم رؤيته من منظور شخصية محورية، وهذا ماقد يجعل معرفته عن الشخصيات الأخرى محدودة، وقد يؤدي هذا أيضاً إلي رؤية مُنحازة بالنسبة لبقية شخصيات العالم القصصي؛ من هنا فإنه يتطلب من الكاتب قدراً من الوعي والتنبه، حتى لايبدو منحازاً ـ مع .. أو.. ضد ـ بشكل مباشر. فهو راو مشاهد/ محدود المعرفة بالنسبة للآخرين، لكنه رغم ذلك ينبغي أن يحتفظ بقدر من الحياد النسبي.

ب ـ راو داخلي

هذا النمط يختلف عن النمط السابق (الخارجي)، لأنه راو يقدم رؤيته من داخل بنية السرد. إنه راو «مشارك» يقوم بدورين في آن واحد: فهو يقوم بدور الراوي للحكاية التي تتشكل منها القصة من ناحية، وهو أيضا إحدى الشخصيات المحورية من ناحية أخرى. وهذا الموقع الداخلي يؤدي إلي أن تتساوى درجة علمه ومعرفته بالآخرين مع درجة علم الشخصية التي يقوم بدوْرها. وهذا ماقد يجعل منظوره متحيزاً ورؤيته غير محايدة، لأنه يعبّر عن رؤيته الذاتية، ويسرد حياة الآخرين من منظوره الخاص.

وهذا النوع من الرواة (داخلي الموقع) ينقسم إلي نمطيْن كبيريْن.. هما:

١ ـ الراوي المشارك المفرد: هذا النمط من الرواة داخلي الحكي راو (مفرد)، يحكى القصة ويقدم الرؤية من خلال إحدي الشخصيات، وهنا يحدث قدر من التطابق والتساوي في المعرفة بين الراوى والشخصية، وتتلاشى المسافة بينهما. وهذا النمط يستخدم فى السرد ـ غالبًا ـ ضمير المتكلم (أنا).. وهذه الذاتية في التصوير قد تضفي على الصياغة السردية قدراً من الشاعرية المتدفقة، لأنه يلتزم بمنظور داخلي ينطلق من وعي الشخصية التي يتقمّصها، فيصبح العمل القصصي أقرب إلى أدب الاعتراف أو رواية تيار الشعور بسبب التطابق بين من يرى ويحكي.. وبين من يتكلم ويعبّر، أى يحدث تطابق بين «الصوت» الراوي وبين «الصيغة» المروية ـ كما يذكر جينيت[٤]

٢ ـ الراوي المشارك المتعدد: فى إطار هذا النمط المشارك/ داخلي الموقع ـ لانجد شخصية واحدة من شخصيات العمل القصصى تقوم بدور الراوي ..وإنما هناك

«مجموعة» من الشخصيات تتناوب رواية الحدث القصصي، وقد تعيد كل منها رواية الحدث بصيغة متعارضة ورؤية مخالفة، وقد تشترك الشخصيات الراوية في تكملة مسيرة الحدث[٥].

وهذا النمط من الرواة المتعددين أنسب إلى شكل الرواية وطبيعتها، ونادراً مايوظف في القصة القصيرة ـ بحكم حجمها القصير، الذي لايسمح بتقطيع السرد. وقد أطلق ميخائيل باختين على هذا النوع من الروايات مصطلح «الرواية متعددة الأصوات» (Polyphone)[٦].

وإذا كان الراوي المشارك المفرد يقدم رؤية (أحادية) فردية.. فإن الرؤية هنا (تعددية) شاملة. وهذا النوع من الرؤية يؤدي إلى أن تتباعد المسافة بين الكاتب والراوي، ومن المعروف أن بُعد المسافة بين الكاتب والراوي من جهة.. وبين الراوي والشخصيات من جهة أخرى يساعد على تقديم رؤية محايدة ـ خاصة إذا كان النص يعبّر عن موضوع شائك مثل الرواية ذات المحتوى الأيديولوجي.

وأهمية.. أو ميزة هذا النمط من الرواة المتعددين تكمن في تقديم أصوات رواة مستقلة، لكل منهم رؤيته الخاصة التي قد يختلف فيها مع غيره بسبب عدم تجانس الرواة واختلاف منظور كل منهم عن الآخر.

وظيفة الراوي

توجد عدة وظائف متنوعة للراوي في إطار منظومة السرد القصصي باعتباره عنصراً بنائياً مؤثراً في غيره من العناصر الأخرى، وهذه الوظائف يمكن حصرها فيمايلي:

١ ـ الحكي والإخبار وتنسيق عناصر المتخيَّل السردي.

٢ ـ الشرح والتفسير والتعليق على مايروى.

٣ ـ توثيق الأحداث والمواقف التي يرويها.

٤ ـ إبراز الرؤية الأيديولوجية أو الفكرية أو التربوية التي يطرحها النص[٧].

٥ ـ التعبير عن منظومة العالم القصصي بطريقة شاعرية متناغمة.

٦ ـ الكشف عن جوانب غامضة في الحياة.. أو عوالم مجهولة داخل النفس البشرية عن طريق التركيز على وصفها.

٧ ـ التشويق.. بنية القصة لابد أن تعتمد على الدهشة وعدم التوقع، لذلك فإن الراوي يجب أن يقدّم الحدث بطريقة متجددة بعيدة عن الرتابة.

في الحقيقة ليست هناك وظائف محددة للراوي يمكن طرحها بشكل نظري، وإنما تتعدد المهام بحسب موقعه (خارجي الحكي أو داخلي).. ودرجة حضوره في النص (المسافة التي تفصل بينه وبين المؤلف). ومهما يكن من أمر تنوع وظائف الراوي، فإنه يمكن حصرها في اثنتين رئيستين هما:

١ ـ وظيفة فنية جمالية: وهي تنظيم عملية الحكي بطريقة جذّابة ومشوقة عن طريق إتقان صياغة الحبكة، لذلك يسمى أحيانا «الناظم»، أي الذي ينظم ترتيب أجزاء الحدث ـ بعيداً عن الصدف القدرية والتسلسل التقليدي. وهو يشكل عالما/ ضدّ التوقع، ويقدم مواقف مدهشة قولاً وفعلاً بطريقة تبرز قدرته على التعبير

والتأثير. إنه يصنع عالما متخيلاً على ضوء ما يراه في الحياة، لكن هذا العالم المتخيَّل لا وجود له إلا في مخيلة الكاتب المبدع.

٢ - وظيفة فكرية أيديولوجية: العالم القصصي المتخيل - الذي يقدّمه الكاتب على أنه موازاة رمزية لما يقع في حياة البشر - ينبغي أن يصور بطريقة فنية خاصة، تبرز وجهة النظر أو زاوية الرؤية التي يعبّر عنها النصّ المسرود، وهذه الرؤية ينبغي أن تقدم بطريقة غير مباشرة ونثرة هادئة بعيداً عن المباشرة والوضوح والخطابة وعلوّ الصوت.

إنّ كل عمل أدبي رفيع المستوى عظيم القيمة يطرح - بالإضافة إلى سحر المتعة الجمالية - رؤية إنسانية للأزمات التي تواجه البشر. لكن المهم أن تعرض هذه الرؤية - وهي جوهر عملية الإبداع - بطريقة فنية تلمّح ولا تصرّح، تشي ولا تكشف، لأن البحث عن المعنى الرمزي - الذي يقترب من غموض السحر ودهشة الاكتشاف - يعدّ من أهم مبادئ الأدب الخالد ■

الهوامش

(١) لمزيد من التفصيل تراجع الكتب التالية:

جيرار جينيت: خطاب الحكاية - ت محمد معتصم - عبد الجليل الأزدي - عمر حلي - المجلس الأعلى - القاهرة - الثانية ١٩٩٧.

- ميخائيل باختين: شعرية دستويفسكي - ت جميل التكريتي - دار توبقال - المغرب - ١٩٨٦.

- ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة - ت حياة جاسم - المجلس الأعلى - القاهرة - ١٩٩٨.

وين بوث: بلاغة الفن القصصي - ت أحمد عزوان - علي القاسمي.

سيزا قاسم: بناء الرواية - الهيئة المصرية - ١٩٨٤.

طه وادي: الرواية السياسية - دار النشر للجامعات - القاهرة - ١٩٩٦.

عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي - دار النشر للجامعات - القاهرة - ١٩٩٦.

(٢) طه وادي: الرواية السياسية، ص ١٤٧ ومابعدها.

(٣) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص ٣٠ ومابعدها.

(٤) خطاب الحكاية، ص ١٨٢.

(٥) من أمثلة هذا النمط في الرواية المعاصرة:

الرجل الذي فقد ظله: فتحي غانم - أصوات: سليمان فياض - ميرامار: نجيب محفوظ - الزيني بركات: جمال الغيطاني - السنيورة: خيري شلبي - الحرب في برّ مصر: محمد يوسف القعيد - الكهف السحري: طه وادي.

(٦) باختين: شعرية دستويفسكي، ص ١٦١.

(٧) انظر: الراوي والنص القصصي، ص ٤٩ ومابعدها.

الأدب الاسباني المعاصر بأقلام كتابه

بقلم : الدكتور طلعت شاهين (*)

برزت في الأدب الاسباني خلال السنوات الأخيرة عدة ظواهر أولها أن ذلك الأدب الذي كان الشعر يحتل الصدارة فيه ، تحول إلى الرواية ليبرزها على غيرها من أنواع الكتابة الأدبية الأخرى ، على رغم أن الرواية في اسبانيا كانت في تراجع طوال فترة ليست بالقليلة نظرا لسيطرة كتاب امريكا اللاتينية في هذا المجال منذ بداية الستينيات تقريبا ، ويرى النقاد أن سبب تخلف الرواية الأسبانية خلال السنوات السابقة على موجة «البوم» أو «الانفجار» الروائي في أمريكا اللاتينية يعود بشكل أساسي إلى أن الرواية الاسبانية كانت خالية من أي خلفيات جمالية لأنها كانت منقسمة بين مؤيدين لنظام فرانكو او معارضين له ، دون أن تكون هناك رؤية واضحة لدى هؤلاء أو أولئك بل كان تأييد نظام فرانكو انتهازيا للفوز برضائه والتمتع بالمناصب المتاحة او التي يتيحها ذلك النظام لجذب مزيد من التأييد له في الأوساط الثقافية الذي كان نظام فرانكو الخاسر فيه دائما لأن الجمهورية كانت في الأساس نظاما «مثقفا» اعتمد على مثقفين، وكان المثقفون طليعتها منذ البداية وحتى هزيمتها أمام زحف قوات فرانكو .

أما كتاب الرواية المعادون لنظام فرانكو كانوا يكتبون في ظل المساحة المسموح لهم بها داخل الوطن ، وهي مساحة لاتسمح بتطوير أدوات الكتابة جماليا ، فتساوت كتاباتهم في القبح مع كُتّاب النظام.

جزء آخر من كتاب الرواية المعارضة للنظام كانوا يعيشون خارج الوطن لذلك تطورت كتاباتهم لكن جماليات الكتابة لديهم كانت مختلفة لانها كانت فردية الى حد كبير نظرا لتفرقهم في المنافي بعضهم كان على علاقة بالداخل وبعضهم الآخر انفصل عن واقع اسبانيا الداخلي ، وحاول أن يعايش المجتمع الذي وجد فيه منفاه ، بعضهم أحرز تقدما وسارت إبداعاته في الرواية بشكل مواز للتطور الروائي العالمي ، وحقق بعضهم انجازات لاتقل أهمية عما حققه كتاب الرواية في أمريكا اللاتينية ، لكن جماليات المنفى

(*) قام بإعداد الملف الأسباني د. طلعت شاهين Dr. TALAT SHAHIN كاتب مصري مقيم في اسبانيا ، محاضر جامعي في عدد من الجامعات والمراكز العلمية في اسبانيا وامريكا اللاتينية

كانت فردية اي لاتستطيع ان تشكل حركة حقيقية يمكن ان تكون تيارا في حد ذاته وأن يكون لها تأثيرها الفعال في تطوير الرواية الاسبانية ولعل ابرز كتاب هذا الاتجاه «خوان غويتيسولو» الذي استطاع ان يتفرد بين جيله من الكتاب الاسبان . ولكن وراء تفرده كانت هناك ثقافة متفردة ايضا واستعداد شخصي لتمثل ثقافات اخرى بعضها يعتبره الكاتب امتدادا لثقافته الخاصة أو جزءا من ثقافته الوطنية كما هو الحال بالنسبة للثقافة الإسلامية ، أو الثقافات التي يعتبرها امتدادا لثقافة بلاده كما هو الحال بالنسبة للثقافات المختلفة في أمريكا اللاتينية .

من روائيي الداخل ، هناك من اتبع منهم خطوات النظام وكانت له موهبة حقيقية وبالتالي كانت له لحظات تمرده التي تنتج أدبا جيدا ، لكن الإبداع الجيد كان يغرق في خضم الإنتاج الرديء الذي كان يحاول كُتّابه من خلاله التأكيد على ولائهم لذلك النظام وأكبر من يمثل هذه النوعية الروائي « إميليو خوسيه ثيلا» الذي كانت روايته « عائلة باسكوال دوارتي» استثناء في الانتاج الروائي الاسباني فيما بعد الحرب الأهلية ولكن قيمة تلك الرواية والضجة التي أحدثتها ضاعت بين كتب الانتاج التالي للكاتب وعمله لدى النظام في أسوأ مكان يمكن ان يتصوره مثقف في ظل نظام دكتاتوري وهو جهاز «الرقابة» الفنية والأدبية، والأدب عادة لا يمكن ان يحافظ على علاقة طيبة مع جهاز عمله الأول قمع الإبداع ، فما بالنا لو كان المبدع نفسه جزءا من هذا الجهاز القمعي ، وربما كانت ديباجة منح « إميليو خوسيه ثيلا» لجائزة نوبل للآداب دليلا على رأينا في اعماله، إذ أكدت لجنة نوبل على أهمية روايته « عائلة باسكوال دوارتي» التي كانت عمله الأول، وأي عمل أول مهما كانت عبقريته لايخلو من عيوب العمل الأول لكاتب لم تكتمل أدواته بعد .

مبدعو الرواية المعارضة في الداخل كانوا ضحية أنفسهم أكثرهم كانوا أدوات في يد الايدلوجية السياسية التي كانت تعمل جاهدة للتخلص من النظام الدكتاتوري، فكانوا أبواقا سياسية تبنت نظريات جمالية تخطاها الزمان، ولم يحاولوا العثور على تميزهم الخاص من خلال إبداع جمالي جديد ، بل كان بعضهم عقبة أمام ظهور جيل جديد في الرواية المعارضة للنظام، لأنهم كانوا أكثر رجعية من مؤيدي النظام في تعاملهم مع أي كاتب يحاول أن يتخلص من تأثير هذا الاتجاه أو ذاك وينتج أدبا جديدا متميزا يعكس صوته الخاص .

يضاف إلى هذا أنه بعد رحيل الجنرال فرانكو ، وتبني إسبانيا للنظام الديمقراطي الغربي ودخولها في منظومة الاتحاد الأوروبي، بدأت تزحف عليها التطورات الحديثة التي حدثت خلال فترات انعزالها عن ذلك المحيط الأوروبي بكل مافيه من سلبيات وإيجابيات ، بل إن أوساطها الثقافية حاولت أن تطبق كل مايصل الى أيديها في سباقها للحاق بآخر صيحات العصر الثقافية مثل قيام بعض دور

النشر الكبرى بإتباع نظام الدعاية الرخيصة لبعض الاتجاهات الجديدة لمجرد إيهام القارىء أن بلاده تنتج أدبا جديدا لايقل أهمية عن الابداع في الثقافات الأوروبية الأخرى ونتج عن هذا اختلاط الجيد بالرديء .

في محاولة لتبين الحقيقة في الوقت الراهن الذي يمر به الإبداع في الثقافة الاسبانية المعاصرة حاولنا من خلال خطوة جريئة تعتبر الأولى من نوعها أن نقدم للقارىء العربي صورة واضحة من خلال كتابات كتاب ونقاد تلك الثقافة فقمنا بتكليف عدد من أهم نقاد الأدب الاسباني بكتابة رؤيتهم للحظة الابداع الراهنة في بلادهم، وكل منهم في مجال تخصصه، وتناولت تلك الكتابات - التي نقدم ترجمتها هنا الى القارىء العربي - الرواية والشعر والقصة القصيرة والمسرح والنقد التنظير النقدي .

ونعتقد ان تلك المقالات تقدم صورة واضحة لهذا الأدب الثري وترسم خارطة متكاملة للأدب الاسباني المعاصر ، مرسومة بأقلام متخصصين مهمتهم الأولى متابعة هذا الأدب والتعريف به ■

الاتجاهات المعاصرة في الرواية الاسبانية

بقلم :د . آنا رودريغيث فيشر (*)

هناك عدة عناصر يمكن أن تفسر التطور الكبير الذي طرأ على الرواية الاسبانية خلال الثلث الأخير من هذا القرن . يمكن الاشارة إلى أبرز تلك العناصر التي تتمثل في : أولا التقدم الاقتصادي الذي أثّر في تطوير عالم الكتب والنشر ، الذي تحوّل من نشر تقليدي محدود ليصبح صناعة قوية وثانيا التحول الاجتماعي الثقافي الذي يوازي التطور الاقتصادي مما شجع على ظهور جمهور قارئ ، يتكون من شرائح عريضة من الشعب الاسباني بعض تلك الشرائح لم يكن يملك قدرة على امتلاك الكتاب ، سواء بسبب قدرته الشرائية أو بسبب تشكيله الثقافي . وثالثا التطور الذي طرأ على وسائل الاتصال الحديثة التي أثرت بشكل كبير على تقرب الكاتب الاسباني من جمهور القرّاء ، حتّى أصبحت القراءة في اسبانيا عادة، وبشكل خاص الرواية التي يكتبها كتاب محليون، وذلك شيء لم يكن يحدث في الماضي .

لكل هذه الاسباب فإن أفق الرواية في بلادنا متسع وجمعي، يتعايش فيه خمسة أجيال من الكتاب، لأن التطور الاقتصادي شجع على بروز أسماء شابة جديدة، نظرا لسهولة نشر العمل الأول، إضافة إلى الكاتبات اللاتي أصبح عددهن كبيرا ، ووجودهن في أدبنا طبيعيا ويتسع كل يوم، اضافة إلى استمرار الابداع عند المؤلفين الكبار الذين استقرت أسماؤهم في الاذهان ولايزالون ينشرون أعمالا جديدة.

من هؤلاء الكتاب الكبار نجد «اميليو خوسيه ثيلا» الحاصل على جائزة نوبل عام ١٩٨٩ نشر رواية «مقتل الخاسر» عام ١٩٩٤ ، و«صليب سان اندريس » عام ١٩٩٥ والروائي «غونثالو تورنتي بايستيرو» نشر روايات « أنا لست أنا» عام ١٩٨٧ و«موت العميد» عام ١٩٩٢ والكاتب «ميغيل ديلبيس» نشر روايات «سيدة ترتدي الأحمر على خلفية رمادية» عام ١٩٩١ و«يوميات متقاعد» عام ١٩٩٥ . أما الكاتبة «انا ماريا ماتوتيس» التي يعتبر أهم كاتبة إسبانية حاليا حيث نشرت بعد فترة صمت طويل أربع روايات مهمة وصلت إلى قطاع عريض من القراء منها : «ملكة الجليد» عام ١٩٩٤

(*) آنا رودريغيث فيشر Ana Rodriguez Fescher ، أستاذة النقد الأدبي بكلية الآداب بجامعة برشلونة.

«الملك القوطي المنسي» عام ١٩٩٦ و«الذهاب من البيت» عام ١٩٩٨.

والكاتبة «خوسيفينا آلديكو» وصلت إلى قمة نضوجها في ثلاثيتها «حكاية معلمة» عام ١٩٩٠ و«سيدات الحداد» عام ١٩٩٣ و«قوة القدر» عام ١٩٩٧ والتي تقص فيها معلمة باحدى المدارس شاركت في الحركة الجمهورية والحرب الأهلية، وبعد الحرب ذهبت الى المنفى، ثم عادت الى الوطن من جديد.

الكاتب «خوان مرسيه» لايزال يكتب من خلال مذكراته الشخصية مركّزا على فترة هامة من تاريخنا المعاصر وهي فترة مابعد الحرب، من أهم أعماله الأخيرة «عاشق بلغتين» ١٩٩٠، و«ساحر شنغهاي» عام ١٩٩٣، ويمكن أن نذكر هنا ايضا «خوان غويتيسولو» الذي يعيش خارج إسبانيا ويفضل كتابة الرواية التجريبية، أما شقيقه «لويس غويتيسولو» فإن أعماله الكثيرة تلفت النظر مثل رواية «تناقض» وكذلك الكاتب «فرانثيسكواومبرال» الذي أبدع خلال السنوات الأخيرة عددا كبيرا من الروايات المهمة.

إضافة إلى هؤلاء الكتاب الذين ينتمون إلى جيل منتصف القرن، هناك مجموعة بدأت النشر خلال السبعينيات وتعيش الآن فترة النضوج الابداعي الكامل وهم مؤلفون لهم شخصيتهم المتميزة، ويشكلون تيارات عدة، أهمها ذلك التيار الذي حوّل الرواية أقرب الى الشعر من خلال التعامل اللغوي، لكنّ الطابع الغالب لهؤلاء الكتاب ان لكل منهم شخصيته المتميزة داخل عملية الابداع الروائي الاسباني.

تعتبر رواية «الزئبق» المنشورة عام ١٩٦٨ التي كتبها «خوسيه ماريا غيلبنثو» قطيعة مع ماسبقها من اعمال روائية اسبانية كتبت بعدها عدة روايات كانت كل منها تمثل خطوة تجديدية عن ماسبقتها الى روايته «الشاعر» المنشورة عام ١٩٩٥ والتي تعكس صراعا بين امرأتين تختلفان اجتماعيا وثقافيا وعلميا، كل منهما تحاول أن تتمرد على وضعها، تلك الرواية القصيرة تشكل عالما شاعريا ويزداد شاعرية كلما تعمق الكاتب في الحديث عن الزمن والمشاعر التي تعبر عنها كل من البطلتين.

الواقعية استمرت في الرواية الاسبانية من خلال كتابات «لويس ماتيو دييث» الشخصيات التي تسكن رواياته شخصيات تصف موهومة وغامضة، وفي أكثرها ينتمون إلى الرّيف ويعيش أحداثا مقلقة ولديهم القدرة على تحويل العالم الروائي الى عالم جديد وخيالي غير مسبوق يجذب القارئ اليه بشكل غير عادي مثل رواياته «ملف الغريق» الصادرة عام ١٩٩٢ و«طريق الضياع» عام ١٩٩٥ و«جنة البشر» عام ١٩٩٨.

يعتبر «خوان خوسيه مياس» خبيرا في تحويل الوقائع الغريبة إلى أسطورة، وشخصيات رواياته بها دائما شخصيات شاذة تعيش احداثا مقبولة لكنها في الواقع احداث غير منطقية مقلقة تثير دهشة القارئ، هذا التناقض يعود إلى أن أحداث تلك

الروايات تجري كلها في مناطق حضرية معروفة بالمدن وقريبة الى التفسير الواقعي وتمثل الحياة اليومية : «ورقة مبللة» عام ١٩٨٣ ، و«حرف ميت» عام ١٩٨٤ و«فوضى اسمك» عام ١٩٨٨ ، و«عبيط وميت وخادع خفي» عام ١٩٩٥، ويشبه هذا الابداع روايات الكاتب «خافيير توميو» مع اختلاف في استخدام السخرية التي تشيع في كتابات هذا الأخير ، لكنها سخرية مختلطة بالعبث وتميل الى التجريب السوريالي ولنزال روايته «حوار في حرف ري صغير» الصادرة عام ١٩٨٠ والتي تقص حكاية مسافرين يلتقيان في عربة قطار ويتبادلان حوارا ساخرا يشبه حوارات بيكيت .

أما الكاتب «انريكي فيلا - ماتاس» فإنه يعشق دائما رؤية الجانب المظلم للاشياء بحثا عن التعمق في الجانب النفسي، يتعمق في الحياة الداخلية للشخصية ليصنع كتابات شبه الهوس، وتدور أكثرها في ليالي سنوات الخمسينيات لمدينة برشلونة الباردة، صعلوك يفاجئه البوليس أثناء سرقة أكوابا من صالة حانة فيدّعي الجنون وينكر شخصيته مما يؤدي به الى مستشفى للأمراض العقلية، وتقرأ سيدتان الخبر في الصحف فتعتقد كل منهما أنه زوجها المختفي. وهذه الحكاية موضوع رواية «المخادع» عام ١٩٨٤ ، ثم روايات «بعيدا عن فيراكروث» عام ١٩٩٥ وشكل الحياة الغريب» عام ١٩٩٧ ، تعكسان مشاكل هوية الانسان المعاصر، وتقدمان وجها الليل والنهار لحياة فرد واحد، مما يمكن اعتبارها رواية البطل المعاكس .

أيضا الكاتب «خافيير مارياس» يتفرد عالمه الروائي بين زملائه، وبشكل خاص في الفترة الاخيرة من حياته الابداعية، روايته «الإنسان الحساس» عام ١٩٨٦، تحكي قصة مغني اوبرا يعيش حياة متناقضة من الحب والصداقة و«القلب الابيض» عام ١٩٩٢ و«تذكرني غدا في الحرب» عام ١٩٩٤ تعتبران روايتان تحاولان البحث في غموض الموت والقدر والحب ، والزمن، دون أن تتخليا عن التعامل مع الحياة اليومية وأسرارها، ومن خلال لغة قوية ومعبّرة ، أما «مانويل لوبي» فإن روايته «جميلة في الضباب» فانها عمل رائد.

ادواردو منوثا والفارو بومبو كلاهما من الأسماء الجديدة التي دخلت المشهد الادبي خلال السنوات الأولى من السبعينيات ، وهنا أريد أن ألفت النظر إلى حدث جديد أثرى الرواية الاسبانية المعاصرة وهو دخول عدد كبير من الشعراء لهذا المجال مثل «أنا ماريا مويس» و«أنا ماريا نابايس» و«انطونيو كولبناس» و«بينتيس رييس» و«كلارا خانيس» أو «خوليو ياماثاريس» وبعض هذه الاسماء حققت انجازات مهمة في الابداع الروائي. في رواية «أقراص الحلم» الصادرة عام ١٩٨٩ تقص كلارا خانيس حكاية ثلاثة أزمنة من تاريخ جيلها ، وفي روايتها « رجل عدن» الصادرة عام ١٩٩١ تقدم حكاية سيدةغربية

تسافر الى اليمن لحضور مهرجان شعري وتبدأ هناك قصة حب تحوّل الرواية إلى غنائية نثرية مكتوبة في نثر جميل . أمّا خوليو باماثاريس، فإنه يركز على عالم مليء بالكتل البشرية بادئا من الحياة نفسها فيقص حكاية المقاومة فيما بعد الحرب الاهلية في روايته «قمر الذئاب» الصادرة عام ١٩٨٥ ثم عزلةرجل عجوز في منطقة ينقرض فيها البشر في رواية «المطر الاصفر» الصادرة عام ١٩٨٨ م أو يعود الى الصور التي تحتشد في ذكريات الطفولة في روايته «مشاهد سينما صامتة» الصادرة عام ١٩٩٤.

يعتبر خوليو باماثاريس واحدا من افضل كتابنا الذين ظهروا خلال سنوات الثمانينيات وايضا الكاتب «لويس لانديرو» رغم أنه يكتب بشكل مخالف تماما، روايته « ألعاب العمر المتقدم» الصادرة عام ١٩٨٩ أو «فرنسان الخطأ» الصادرة عام ١٩٩٤ ، فانهما تشكلان جزءا مهما من أعمال الرواية الاسبانية المعاصرة. اما انطونيو مونيوث مولينا فإنه بعد صدور روايتيه « شتاء لشبونة» عام ١٩٨٧ ، و«بلتنيبريس» عام ١٩٨٩ اللتان تنتميان إلى الرواية الاقرب إلى الرواية البوليسية ، إلاّ انه في روايته الاخيرة «تمام القمر» عام ١٩٩٧ فإنه يتجه في إبداعه إلى الواقعية التي تستقي جذورها من الحياة اليومية المعاشة .

يأتي بعد ذلك بدرو سوريلا الذي يتحث عالما روائيا جديدا يستقي جذوره من الرواية في أمريكا اللاتينية ويخضع لتأثيراتها لكن بنكهة ايبيرية تمزج مابين الواقع والخيال وتمارس الشخصيات حياتها في ضبابية تشبه حياة «كونت الضباب »، ويبرز هذا في روايته «رحلات ضبابية» الصادرة عام ١٩٩٧.

خافيير غارثيا سانشيث لايتنازل عن ترحاله في عالم الآخرين الغامض، كانتحار شاعرة رومانتيكية في روايته «آخر رسالة حب» عام ١٩٨٦ ، أو يصنع عالما من الرعب النفسي والعبث كما في روايته « طابعة الالة الكاتبة» عام ١٩٩٠ ، أو الحياة اليومية لرياضي سباق الدراجات كما في روايته « جبل دي هويث » عام ١٩٩٤، أو تطور الحياة المادية لبائع صحف يعيش في كشكه الخشبي يراقب مرور البشر من أمامه، ويشعر بصرخات الأشياء من حوله كما في رواية «الحياة المتجرة» عام ١٩٩٦ .

تماما كما ظهرت أسماء أخرى لاتقل أهمية يمكننا ذكرهم هنا مثل : «خوستو نافارو» و«اغناثيو مارتينيث دي بيسون» و«بدرو ثاراولكي «ومارثيدس سوريانو واليخاندرو غاندارا ، أو «انياكي اينكيرا» و«نوريا امات» تلك الاسماء استطاعت ان تثبت أقدامها في عالم الرواية المعاصرة في اسبانيا. بالطبع هناك ايضا اسماء جديدة انضمت الى هذا الحشد الذي يشكل عصب الابدا ع في الرواية الاسبانية المعاصرة.

لأسباب كثيرة ذكرنا بعضها من قبل، هناك الكثير من الاسماء التي برزت من خلال عمليات «تسويق تجاري» لا علاقة لها

...نتاج اعمالهم الابداعي. وهذا النوع من الروايات الخفيفة التي تحاول جذب القارئ، المراهق واللامبالي الذي يحب ان يرى نفسه في اعمال تتحدث عن عالم الليل : الخمر والمخدرات والجنس ، وهذا بالطبع يخلق صراعا مع العديد من الاسماء الجديدة التي تحاول ان تجد لها مكانا في عالم الابداع الروائي من خلال اعمال حقيقية ومن الكتاب الجدد الذين يحاولون الصعود في مناخ من التسويق التجاري والتغلب عليه هناك اسماء مثل : «خوان بونيا» و«لويسماغرينيا» أو «بيلين غوبيغي».■

نحو رواية جديدة

بقلم :خوان أنخيل خوريستو (*)

دون الخوف من السقوط في التعميم، يمكننا أن نؤكد أنه لم يكن هناك حتى الآن مثل هذا العدد الضخم من الروائيين في تاريخ إنتاجنا الأدبي وربما يحدث هذا للمرة الأولى . لكن يمكن لهذا العدد أن يتحول في المستقبل إلى إمكانية إنتاجية روائية . الأسباب التي تقف وراء هذه الظاهرة في رأيي تعود الى أسباب اجتماعية وأدبية . السبب الاجتماعي يرجع إلى أن الرواية قادرة على إقامة مؤسسات كبرى وهي الظاهرة التي ترافق دائما التحولات في المجتمعات الحديثة، من هنا كانت فترات النتاج الأدبي في اوروبا والولايات المتحدة خلال القرن التاسع عشر . عصر صعود البرجوازية والرأسمالية . وهذه الظاهرة في قرننا هذا تلعب دورا كسلاح ذو حدين . بعد أن سقطت دعاوي إشباع رغبات البرجوازية لتلبية مطالب الجماعات التي كانت في ذلك الوقت غارقة في الجهل .

لايجب أن ننسى أن إسبانيا بدأت تحديث مجتمعها المدني قبيل موت فرانكو . لكن صناعة الثقافة بدأت في تعديل استراتيجيتها التسويقية لتلحق بأوروبا بدءا من عام ١٩٧٥ . لذلك كان يجب على تلك الصناعة ان تقدم جيلا جديدا من الروائيين يعبّرون عن التركيبة الاقتصادية، لهذا جاء ميلاد هذا الجيل طبيعيا، وهذا الجيل كان موجودا بسبب سنّه أولا . لكنّ تشكيله لم يكن له علاقة بالجيل السابق . الذي كانوا يطلقون عليه اسم « جيل الخمسينيات» وكان على الجيل الجديد أن يعبّر عن نفسه رغم أنفه . من هنا أطلق عليه النقاد اسم جيل «الرواية الاسبانية الجديدة» رغم أن تشكيله كان لايزال في طور التكوين لكنّ الحقيقة أن هذا الجيل يختلف عن الجيل السابق اختلافا جذريا وهذا يرجع، إلى موهبته واختلاف رؤيته الأدبية ويعتقد النقاد أنّ صدور رواية، حقائق قضية سابولتا» عام ١٩٧٥ للكاتب « إدواردو ميندوثا» كان البداية نحو رؤية روائية جديدة في إسبانيا . لنترك هذه الجزئية لأن قناعة النقاد لاتعني صحة هذه الفرضية . لأنه يجب عدم إغفال أنه كانت هناك حالات مماثلة لكتاب مثل «خوان غويتيصولو» إضافة الى آخرين استطاعوا

(*) خوان انخيل خوريستو Juan Angel Juristo . ناقد أدبي بجريدة «الموندو EL MUNDO» اليومية الاسبانية

تغيير الابداع الأدبية قبل ذلك بسنوات ، لكن مع الجيل الجديد يرى النقاد أن هناك استعدادا للكتابة الجديدة بشكل عام وجماعي، وأن هؤلاء الكتاب الجدد يتحركون بين تيارات وجماعات أدبية طبقا لقناعة كل منهم .

خلال السنوات الأولى من الثمانينيات، بدأت صحة الأسماء الجديدة في عالم الرواية وتحولت إلى ظاهرة متميزة، فابتعدت الشعر والقصة القصيرة إلى مراكز متأخرة. من بين تلك الأسماء الجديدة : أنطونيو مونيوث مولينا ، وخافيير مارياس ، ولويس ماتيو دياث ، وخوسيه ماريا ميرينو وألفريدو كوندي ، وبرناردو أتشاغا ، وخيسوس فيريرو ، وخوليو ياماثاريس ، وخوسيه ماريا غيلبنثو ، ولويس لنديرو ، وأديلايدا غارثيا موراليس ، ورفائيل تشيربس ، ومانويل ريفاس ، ألخ ... اكتملت أدوات هذا الجيل الروائية في الوقت الذي حصل فيه كاميلو خوسيه ثيلا» على جائزة نوبل للآداب فبدت هذه الجائزة كما لو كانت شهادة وفاة لجيل كامل ليحتل مكانه جيل جديد .

أما السبب الأدبي الذي أشرت إليه من قبل فله علاقة بالحالة النفسية، وله علاقة بتحديث اسبانيا بعد وفاة فرانكو ، وان كان يعود إلى فترة سابقة على ذلك، ويمكن تبريره لأسباب جمالية . في الخمسينيات كانت الرواية في اسبانيا ساذجة وتتأرجح مابين الخانعين للنظام وبين المعارضين له . كتاب يساريون يستخدمون اللغة التقليدية المتحالة ويسيرون على خطى الواقعية الاشتراكية، ومن الملفت للنظر أنهم كانوا أكثر رجعية في مواجهة الذي كانوا يرغبون في التغيير الفعلي .

كتّاب أمريكا اللاتينية والظاهرة التي أطلقوا عليها اسم « البوم Poom»، (الانفجار) لعبوا الدور الأهم في تحديث أدبنا. ومن المثير أن أياً من الروائيين الاسبان المعروفين من ذلك الجيل الذي أطلق عليه النقاد اسم جيل الخمسينيات، لم ينشر عملا جديدا خلال السنوات التي بدأت عام ١٩٦٤ وحتى نهايات الستينيات، ولم يعودوا إلى النشر قبل مضي بضع سنوات من السبعينيات، اي بعد أن مرت الموجة العارمة لكتاب امريكا اللاتينية، وكانت روايات جيل الخمسينيات الاسباني الجديدة منبتة الصلة بما سبقها من إنتاج ، ودليل على ذلك الكاتب «تورنتي بايستير» الذي نشر رواية « أسطورة هروب خ.ب» التي تعتبر من أفضل ماكتب من روايات ، وبعد مايقرب من منتصف السبعينيات نشر الكاتب الشاب - وقتها - خوسيه كاباييرو بونالد روايته « أغاتا عين قط» وكانت قائمة على شكل مغاير تماما لروايته الأولى «يومان من أيلول» .

تلك الحداثة التي جاء بها كتاب أمريكا اللاتينية، والتي اكتسحت الكتابة الأوروبية وفي الولايات المتحدة أحيت اللغة الاسبانية وأتت بنتاجها خلال سنوات الثمانينيات مع بروز الجيل الجديد في إسبانيا، جيل سار على نهج جديد دفعه إلى إنتاج روائي وعمل ثقافي مختلف. أعرف أننا نتحدث في التعميم، لكن هذا الحدث أثرى التقليد الروائي الاسباني.

وليس هنا مجال لإبراز قيمة كل واحد من الأسماء التي ذكرناها، ولاحتى وضع حدود لبيان قيمة أي منهم في مواجهة الآخرين. ولكن من الممكن التأكيد على أنه لم يحدث ابدا في تاريخ إسبانيا أن وجد مثل هذا العدد الكبير من الروائيين في ذلك الزمن القصير، حدث خلال تلك السنوات نوع من مايمكن أن تسميه: أسطرة« الرواية (نسبة إلى الاسطورة) . وربما كانت الدعاية التي تقوم بها دور النشر لها دور كبير في هذا، مما يعتبر في جانب منه خطرا على طرق أخرى لكتابة الأدب، وماهو أهم من هذا كله، يعتبر تهيديا للنبض الابداعي الأصيل .

في سنوات الثمانينيات مثلا ، حدثت ظاهرة مثيرة للانتباه وتبيّن بشكل واضح ماأقوله كان أي شخص مهنته الكتابة أو له علاقة بالثقافة، وفي أحيان كثيرة ليس له علاقة بهذا المجال، يشعر بأنه مدفوع الى كتابة الرواية صحافيون ونقاد وشعراء، كانوا يبدون كما لو فقدوا ثقتهم في الكتابة التي يمارسونها وتحت ضغوط إثبات الذات وسهولة نشر الرواية كتبوا في هذا المجال، بعضهم هجر الكتابة التي كانت موهبته تدفعه إليها، ومنهم من حقق بعض النجاح في مجال كتابة الرواية ، لكنّ المحصلة النهائية كانت كارثة على الفن ونجاحا لدور النشر وهؤلاء الكتاب ، لكن هناك مؤشرات تدل على أن هذا الوضع في طريقه الى التغير، وأن المنافسة بين دور النشر تحولت إلى الضد وتقتل الدجاجة التي تبيض ذهبا، أي التخلص من قوة الدفع التي توجه القارىء الاسباني نحو شراء روايات لمؤلفين من بلاده وتقدم له كتابات تعكس كل هذا التناقض.

عدا بعض الاستثناءات، كثير من الكتاب الاسبان جربوا حظهم في كتابة الرواية ذات الاتجاه النفسي او العادية ، أي عادوا الى التركيب الروائي التقليدي للرواية البرجوازية، وتركوا الموضوعات التي كانت تجذب القارىء، كتبوا رواية موجهة لطبقة متوسطة مدنية معتقدين أن المشاكل التي تتناولهما رواياتهم تمس مشاكل تلك الطبقة ولم يحاولوا تناول مشاكل مجتمع معاصر معقد، لكنّ المدهش أن الرواية الاسبانية بدت كما لو كانت معبرة وجمعية أكثر من أي وقت مضى، لكن في العمق كان هناك اشتباه في وجود قبول بالواقع له علاقة بالقبول في دور النشر أكثر من أي شيء آخر .

لذلك كان يجب أن يظهر جيل جديد، جيل مصنوع على هوى دور النشر التي اعتقدت أن التجديد هو ضم قراء شباب من جيل « الروك أند روك»، افترضت تلك الدور أنهم يكسرون تلك البرجوازية المفترضة رغم انهم في الواقع يمثلون تاكيدا اجتماعيا لوجه أكثر تحفظا من البرجوازية فظهرت أسماء مثل خوسيه أنخيل مانياس وماترين كاساريبغو، من قائمة طويلة لايمكن حصرها هنا، هؤلاء كتبوا ولازالوا يكتبون روايات من تلك التي يطلقون عليها اسم « الروايات الجيلية، أبطالها من الشباب، أو اقرب إلى المراهقة ، فمهم الاستمتاع

بالحياة في نهاية كل أسبوع من خلال الافراط في شرب الخمر، وتعاطي المخدرات والكوكايين أو المخدرات الاصطناعية، ويعتقدون أنهم يعيشون الحياة بشكلها الخطر، منهكين كل إمكانياتهم الحيوية في هذه الممارسة. لم تستطع هذا النوع من الروايات ان يحقق نجاحا جماهيريا بشكل عام، ولكن قانون السوق قادر على القضاء على اسم كاتب ويضع مكانه كاتبا آخر. هذا الجيل كان من موسيقى أغاني جيل «اسبايس غيرلز» الذي يكتب لجمهور غير موجود، ولا علاقة له بالأدب، ولكن بحسابات خاطئة ومتخيلة لايزال هناك من يؤمن بنجاح مثل هذه الظاهرة.

لكن هذا لايعني أنه يمكننا أن نتجاهل ظهور عدد من الأسماء الشابة ذات القيمة الحقيقية، كتّاب لم يتجاوزوا الثلاثينيات من عمرهم وإنتاجهم الأدبي لايزال محدودا، لكنهم يقفون ضد الكتابة السطحية، وهنا يمكن الحديث عن كتّاب مثل: مارتين لارغو، وخوانا سالابيرت، أو غارثيا مارتين، بعضهم حقق بعض الشهرة والبعض الآخر لايزال يحاول، لكنهم يقدمون أعمالا يمكن اعتبارها أدبا، والبحث النقدي فيها يمكنه أن يقدم للقارئ شيئا من خلال كشف علاقتها بالواقع.

لكن يمكن تجاوز ظاهرة وجود المرأة في دنيا الأدب، لكن البعض يتحدث عن ظاهرة ميلاد المرأة في الأدب من جديد، والبعض الآخر يحاول أن يفرّق بين المرأة والرجل في عالم الإبداع الأدبي، وهؤلاء يحبون الحديث عن أفضل ماتحقّق في هذا المجال. لكن هنا يجب أن أنبّه إلى أنه يوجد في اسبانيا عدد من الكاتبات أكثر من أي وقت مضى، في الوقت نفسه لم يكن هناك مثل هذا العدد من الكتّاب، كما هو مطلوب في مجتمع معاصر، حيث لاتفرقة بين الرجل والمرأة بسبب الجنس، ولأن المهم في النهاية هو نتيجة عمل كل منهما، لكن هذا لم يمنع من وجود سوق للإنتاج الأدبي النسائي، أي كتابة المرأة الموجهة للمرأة وهذا له علاقة بنفاق السلطات السياسية، له علاقة بالايدلوجية، وليس له علاقة بالأدب.

أعتقد أنه في اسبانيا هناك تجسيد روائي لم يوجد من قبل، وهذا التجسيد الروائي له علاقة بحالة التحديث التي وقعت في إسبانيا خلال السنوات الثلاثين الاخيرة لكن ليس هذا الوقت المناسب لتحليل قيمة بعض الكتاب أو مدى تأثير كتاباتهم. أنا مثلا لاأرى أسماء يمكن اعتبارها الأفضل بين الأسماء الجديدة، والحقيقة لاأحد يجرؤ على لعب دور الناقد الكاشف عن تلك الأسماء، حتى لايسقط في دور المتنبئ، وأنا هنا لا أريد أن أقع في هذا الخطأ ■

العرب في الرواية الأسبانية المعاصرة

بقلم : د . بدرو مارتينيث مونتابث (*)

كان الموضوع العربي حاضرا في الرواية الاسبانية منذ العصور الوسطى وظل هذا الحضور متواصلا حتى وقتنا الحالي . كان خاضعا بالطبع لتذبذبات مختلفة فرضتها تحولات الأحداث التي مر بها . هذا التواصل المتذبذب كان بالتالي من العناصر المميزة للأدب الاسباني ووصل إلى أن أصبح في بعض الحالات من عناصر التفرد على الأقل في علاقة الأدب الاسباني بالآداب الأوروبية الأخرى وبالمقارنة بها ، يعتبر هذا أمرا طبيعيا ويستجيب للنسيج الإسباني الحيوي خلال تشكله الطويل والمعقد طوال العصور الوسطى ، بل أكثر من هذا فإنه يتعلق بظاهرة أبعد من الموضوع الأدبي ويصل الى مستويات مادية ورمزية راقية في الكثير من المظاهر المثالية والتركيبية التي تتخذ مساحات جدلية. ويمكن اكتشافه في أسماء كبرى محددة ويكفي ذكر الملك « ألفونسو العاشر » العلامة، ورجل الدين رامون لول . إنه يتعلق بفعل جوهري خاص بالفطرة الاسبانية يتم طواعية واختيارا وليس من قبيل التقليد، ويعبّر عن هذا جيدا البروفيسور « ماركيث بيانويبا » بإشارته إلى الفعل الفطري : « أن يعتاد الملك العلامة على تكرار شخصية السلطان أو الملك الطائفي فإنه شيء معروف، لكنه لم يفهم ذلك بعد على أنه لا يعود إلى المصادفة البحتة ، ولايتعلق بظاهرة التقليد الأعمى».

الأمر الذي لاخلاف عليه أن الثقافة الاسبانية تكون جزءا من الثقافة الأوروبية الغربية، وهي كذلك بشكل من الأشكال، بخصوصيتها أو تفردها . لا خلاف على أن أكثر مناطق تفردها يمكن فهمه من خلال تداخل وبقاء عناصر غريبة في الثقافة الاسبانية لكنها تآلفت معها فيما بعد، ومن بين تلك العناصر العنصر العربي الاسلامي الذي لعب دورا خاصا وظاهرا وشكلها في الكثير من جوانبها . من هنا فإنّ غربية اسبانيا التي لاخلاف عليها تكون في ظل وضعها المتفرد ، ليس فقط على مستوى الشكل ، بل أيضا في العديد من محتوياتها . في مجال الأدب نؤكد أنه واضح جلي ، وله استمرارية كبيرة ، مثال على ذلك تمكنت «لوثي لوبث - بارث» من تتبع

(*) بدرو مارتينيث مونتابث Pedro Martinez Montavez مستشرق معروف أستاذ ورئيس قسم الأدب العربي بجامعة الأوتونوما بمدريد .

أثر الإسلام في الأدب الاسباني من خلال تحليل « تفرد غريبة اسبانيا » لذلك في رأينا انه من العبث نفي هذا الواقع الموضوعي لأن الجمعي يعتبر علامة على الثراء والخصوبة .

الموضوعات والعناصر العربية لاتزال تجد حضورها الواضح سواء على مستوى الكم أو الكيف .. خلال فترة ازدهار مجموع الأدب الاسباني ، أي خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر التي تعتبر فترة الكلاسيكية الحقيقية في أدبنا ، فإن بعض تلك الأشياء تشكل لب وفحوى التعبير الأدبي : مثالها الشكل المعروف باسم « الرواية الموريسكية » الناتج والناتج عن السياق المساوي للفترة التي كانت تعني النهاية الرسمية للإسلام الاسباني : سقوط غرناطة . في الواقع ، فإن أعمال كبار الكتاب الاسبان في العصر الذهبي تلمس بطريقة ما الموضوع العربي ، تستدعيه وتعكسه . ولايمكن نسيان المثال الاكثر خصوصية في هذا المجال : «ميغيل دي ثربانتيس سابيدرا» الذي يعتبر أكبر الكتاب الاسبان في كل العصور ، والذي يعكس بشكل مثالي ذلك العنصر العربي الاسلامي في أعماله وحياته .

يمكن أيضا تبين تلك الظاهرة نفسها خلال فترات تالية . شهدت فترات الرومانسية والحداثية كما حدث في مجموع النتاج الأدبي الاوروبي تزايدا في التوجه نحو البحث عن طريق الهروب إلى مناطق للغرابة ، فوجدت نفسها في « استشراق » شره لايشعر بأي نوع من التناقض في مزج الاكتشاف الجمالي الايجابي والفعل السياسي الاستعماري السلبي ، والأسماء التي يمكن ذكرها هنا أو الإشارة إليها كثيرة جدا ، ويكفي أن نذكر بعضها لأسباب متعددة ومهمة ، علينا أن نتذكر الإضافات الاستشراقية لكتاب الحداثية في أمريكا اللاتينية الذين يبرز منهم « اميليو غوميث كاريو » ومن بين الكتاب الاسبان الغرناطي الشهير « اسحاق مونيوث » الذي تم الكشف مؤخرا عن كتاباته الروائية من جديد بعد أن كان منسيا تماما .

بعض هذا الاهتمام بالعالم العربي في الأدب الاسباني المعاصر ومابعد الحرب الاهلية أشرت اليه في دراسة لي نشرتها منذ عدة سنوات ، وفي هذه الدراسة القصيرة والمتواضعة التي بين أيدينا الآن سأشير فيها إلى الأعمال الروائية الرئيسية التي ظهرت في إسبانيا خلال العقدين الأخيرين كأمثلة مختارة من إنتاج ضخم جدا ومتعدد يجد في الموضوع العربي نقطة انطلاق ويعتبره قاعدة للعمل والتعبير وأنبه منذ البداية إلى أنني لن أشير أبدا إلى أعمال الكاتب الأكثر تشخيصا وقيمة في هذا المجال : خوان غويتيسولو لأسباب من بينها أن اسمه وأعماله معروفة بشكل جيد - وعن استحقاق - ولأن إشارتي إلى أعمال أخرى ليست على هذا المستوى ، ولكن بعضها لكتاب من الدرجة الأولى ، ويمكن مقارنتهم في أعمالهم الكاملة بأعمال خوان غويتيسولو ، ومن الممكن أن تكون بعض

مظاهرها أكثر امتيازا منه، لهذا فإن ذلك سوف يكون أكثر جدة للقارئ العربي .

* * *

كررت كثيرا أنه من أجل النظر إلى العالم العربي وتمثله ، فإن الإسباني غير مطالب بالنظر إلى الخارج، بل يكفيه أن ينظر إلى داخله «المساحة في جزء منها تبدأ من داخل أنفسنا، وهذا يقربنا بين الشعوب الأوروبية الغربية الأخرى ، أشير بالطبع إلى «الواقع الأندلسي» إنه اسباني عربي بروحه ومعناه ، نتقاسمه مع العرب كماض وميراث مستمر، كذاكرة جمعية وأيضا يجب المحافظة عليه في أعلى درجاته، كمشروع ثقافي يتخطى الزمان والمكان ، الأندلس انتهت كواقع تاريخي ، لكنها تبقى كواقع رمزي وسبب لاينتهي للقاء والتأثير المتبادل، لأنها تمثل مجموعة علاقات يمكنها أن تربط بين جانبين، أنها أساس جدلي وتكاملي لايقارن ، رغم أننا فكرنا في هذه النقطة أقل مانستحق ، كعرب واسبان كان يجب علينا أن نفعل أكثر من ذلك، خاصة أننا لم نفعل ذلك بالجدية والموضوعية المطلوبة . أحد اكبر مشاهير الأدب المعاصر « انطونيو غالا» له رواية معبرة من عدة أوجه : « المخطوط القرمزي» المستوحاة من شخصية آخر سلطان نصري « أبو عبدالله الصغير» الذي يسميه الاسبان «بو عبدل» حسب ميراثهم الدرامي الذي لايقل عنه درامية نهاية مملكة غرناطة كتب غالا في هذه الرواية مرثية أندلسية خالصة، روايته كانت بكاء وغناء للأندلس التي كان يمكن أن تكون ولم تكن، وعلى النسق نفسه اسبانيا التي كان يمكن ان تكون ولم تكن .

الرواية مكتوبة بنثر جميل وسهل ومشبع وأحيانا مثقل بالأوصاف الرائعة. يرسم غالا في روايته مأساة رجل، يتعاطف معه بشكل شبه كامل يتعاطف مع زمنه ومع مجتمعات أخوية ومتصارعة في الوقت نفسه، متقاربة ومتباعدة، في حالة تحول واندماج وانفصال في آن واحد يبدع غالا عالما قرمزيا بشكل حقيقي - أي في أعلى درجات احتدامه - ليس فقط بسبب العنوان ، بل بسبب العاطفة المسكوبة في الرواية وتعصف بشخصياتها ، بسبب أنهار الدماء التي تغذيها ، والجراح المفتوحة التي تعتبر سبب بقائها .

في العام نفسه ١٩٩٠ نشرت في غرناطة رواية للكاتب «كارلوس اسينخو سيدانو» تعتبر أيضا مرثية لشخصية تاريخية كان لها واقع مأساوي «ابن أمية ، ملك الأندلسيين» كما يعبر العنوان ، فإن المؤلف يستوحي عمله من المأساة الحياتية لأحد أحفاد الأمويين القرطبيين المتنصرين وكان معروفا باسم السيد «دون فرناندو دي فالور دي قرطبة» (فرناندو شجاع قرطبة) ، عاد بعد ذلك إلى اعتناق الإسلام بقرار ذاتي وقاد الموريسكيين المضطهدين المتمردين في « البوخارا» ضد الملك «فيليبي الثاني» فقامت حرب أهلية اسبانية كانت لها آثار عميقة . وكما قال مؤخرا أحد المتخصصين في هذا الموضوع، كانت حربا مفجعة استمرت لعامين مما دفع الملكية الاسبانية إلى أن

استخدم في تلك الحرب جيوشا وقادة من أفضل ما تملك من عسكريين ، وتسببت في حالة استنفار من الجانبين: الإسلامي والمسيحي . هذا الملك الأخير للأندلسيين « ابن أمية» مات غيلة على يد جماعة من أتباعه .

الكاتب « فيليكس أثوا» له قصة أعتقد أنها تستحق الاهتمام وجديدة «منصورة» (برشلونة ١٩٨٣) وكما يقول المؤلف نفسه الرواية رؤية حرة لنص فرنسي يعود الى منتصف القرن الثالث عشر من تأليف «جين دي جوينفيل» يحكي مغامرة ومعاناة حملة صليبية قطالونية في الأراضي المقدسة المشهد بالتالي هو تلك المواجهة بين الاسلام والمسيحية ليس في شبه الجزيرة الايبيرية بل في المشرق وهو مايعتبر جديدا وغير معتاد في المشهد الروائي والثقافي الاسباني كتاب اثوا يتفرد بإسلوبه وإعادة كتابة روائية تعود إلى القرون الوسطى على مستوى القصصي والموضوع يعتبر مثيرا، بلا شك أن الموضوع مطروح من خلال رؤية شخصيات مسيحية، لكن المظاهر السلبية والإيجابية في مجملها في رأيي ، تتكرر بطريقة عادلة ، رواية أثوا لاتعكس يأسا قديما، بل تعكس ايضا كما قال النقاد يأسا معاصرا يأس جيل المؤلف نفسه.

أعمال الكاتب الكبير « فرانثيسكو أومبرال » تعد من الأعمال الضخمة ، ويشير فيها اومبرال بشكل متكرر هنا وهناك ، إلى استدعاءات وإشارات تؤكد اهتمامه بما هو عربي ، وأيضا بما هو يهودي وهو مايؤكد أن همه الأساسي هو : اسبانيا وماهو اسباني ، رواية مثل « بريق أفريقيا » (برشلونة ١٩٨٩) دليل جيد على ذلك المغامرة الاستعمارية الاسبانية البائسة في المغرب من خلال رؤية قشتالية تعتبر سياقا مناسبا في تلك الرواية لتقصي تناقض الفطرة المعقدة للشعب الاسباني، الذي يسبح في مشاعر متناقضة، محاولا العثور على تشكيل جدلي صعب جدا ومن المستحيل تحقيقه دائما، أعمال اومبرال تكشف عن استاذية في الكتابة النثرية، وأيضا تكشف عن عمق التفكير الجمعي المرتبط بالشخصية الإسبانية التي توجد فيها بشكل بارز دائما . من المؤسف حقا أن اومبرال كاتب لايزال مجهولا في البلاد العربية . تعصب اسبانيا المنتمية إلى الاتحاد الأوروبي، المطاردة للعرب واليهود، يشهر بها الكاتب دائما : « نمضي التاريخ نطاردهم ، وهكذا، هم كانوا يدرسون الرياضيات ونحن لا لهذا طردتهم الملكة ايسابيل . كان المسلمون والعرب يعرفون ثقافة الماء، ونحن لا، وبدلا من التعلم منهم وتمثل ثقافتهم، نطردهم من اسبانيا، ونبقى مع ترينتو وتوركيمادا، ورفض الإصلاح هكذا نظل اكرر ».

لنترك الأعمال والأوضاع التي تتعلق بالماضي بشكل أو آخر، ولنأتي إلى الحاضر، المساحة العربية لن تصبح بالنسبة للروائي الاسباني نفس الهدف الذي يجذب اهتمامه، ولا حتى عاطفته أو إثارته، كما كان في الماضي، إذن هي نفس المساحة المتنازع عليها بشكل أو آخر والمتقاسمة بشكل أو آخر، لكنها دائما مشتركة سواء بقبول أو إجبار، المواقع

محددة الآن بشكل كبير، كل في المكان الذي يستحقه، بالطبع عند تغيير إطار العلاقة يتغير هذا الوضع ، وتجري عليه تعديلات ولنرى كيف يتم هذا، ولو كان بشكل مختصر وموجز ، من خلال بعض الروايات التي ظهرت خلال العقدين الأخيرين.

ظلت المساحة العربية استلهاما لبعض الروايات التي يمكن تسميتها برواية المغامرات، وبالتالي فهي أقرب إلى الإنتاج السينمائي أو التليفزيوني ، إنها تلك الحكايات أو القصص التي يمتزج فيها الحب بالجنس والخمر والتغريب، من خلال مزيج غير محدد المعالم، قصص تخضع لسيطرة العادي ولاتضيف شيئا الى الفن الروائي، في هذا المجال يوجد إنتاج « ألبيرتو فيلاثكيث فيغوروا» ربما يكون هو أفضل ممثل لهذه الظاهرة في الأدب الاسباني المعاصر ، وهناك أكثر من فيلم سينمائي تم استيحاؤه من خلال هذه الظاهرة، أذكر هنا رواية لكاتب اقل شهرة « الساخطون» (برشلونة ١٩٨٢) للكاتب «جيمي خيمينيث أرناو»

أما رواية « مؤامرة الخليج» للكاتب «فرناندو شوارتز» فإنها تخضع للنموذج الروائي الأكثر طموحا، خلفيتها السياسة الدولية وما تنتجه من صراعات، وبشكل خاص اوضاع الشرق الأوسط، وكما هو معروف فإنه مشهد مناسب، وعمل المؤلف في المجال الدبلوماسي وممارسة هذه المهنة في تلك المنطقة أضافا للرواية جرعة كبيرة من الواقعية رغم أن تلك الجرعة تبدو تفصيلية إنها رواية مثيرة للانتباه مؤامرة في حد ذاتها والتي يبدو فيها المؤلف كما لو كان شبه عراف يكشفه بشكل جزئي عن الصراع الذي سيبدأ في الخليج بعد ذلك بعدة سنوات، يبدو موحيا ذلك المزيج من الخيال السابق على الواقع الذي تبرزه رواية شوارتز.

في الطرف المقابل لروايات «التآمر الخارجي» هناك تلك التي يمكن أن نعتبرها «التآمر الداخلي» التي تحاول الإجابة على رموز وأوضاع أكثر جدلية ، وإشكالية أكثر عمقا وتعقيدا ، وتعبر من خلال شعور وسلوك فردي وجمعي ومن خلال الإطار الاجتماعي الذي يضم تلك الوقائع ، تتعلق بالطبع بروايات أقل تخطيطا ، إنها روايات تهتم بعكس مايمكن أن نسميه الأزمات الداخلية والعميقة أكثر من الأزمات الخارجية والعارضة ، الصراعات التي تقدمها نتيجة الفوارق القائمة بين الأفراد والثقافات المختلفة الاتجاهات والقيم المتباينة، لكن في الوقت نفسه على وعي بتلك الفوارق والتناقضات مابين هذه وتلك ، وتهدف أيضا إلى تخطيها والعثور على طرق للحوار واللقاء، وأشكال إنسانية حقيقية للتعايش التضامن والعزلة يوجدان في وقت واحد ويتمازجان، مما يخلق علاقة معقدة قد تؤدي أحيانا إلى سيطرة التآلف والتكامل، من بين أشياء أخرى وإلا فإنها تؤدي إلى الخلاف والقطيعة.

المساحة العربية تفرض نفسها على هذا النوع من الرواية لأسباب كثيرة ومتعددة، ليس فقط بالنسبة للكاتب الاسباني ، بل للكاتب الأوروبي الغربي بشكل عام ، من المناسب

تعطير من أن المساحة المغاربية من بين كل العربي الاسلامي الاكثر جذبا للانتباه والذي يحتل جزءا كبيرا أو ينعكس عليها وهذا ينطبق على الرواية الاسبانية خلال العقدين الأخيرين، هذه المساحة المغاربية وبشكل خاص المغرب، كانت تشكل طريقا ومكانا للهروب الجسدي والروحي والمادي والعقلي، وأيضا علامة على البحث عن امكانيات جديدة ومساحات انسانية، يجوز أنها مفتقدة او على وشك أن تتلاشى في الحياة اليومية لوجود الإنسان على الشاطئ الشمالي للمتوسط. يفتح بشكل كبير في تلك الروايات إحساس بإغلاق عالم لفتح عالم آخر، ويبدو رمزا لليأس والأمل. وكما أشرت من قبل فإن الحبكة تبدو جدلية وتقابلية أكثر منها سطحية وآلية .لذلك ليس هذا غريبا بل على العكس تماما، أن يجري تغيير وتبادل الشخصيات والمشاهد التي تعبر عن الإنهاك الحيوي بتلك التي تعبّر عن مدى أهمية الحياة. ذلك أنها روايات تنتمي بشكل واضح إلى عصر ملتبس وأزمة عميقة وظاهرة، ويحتاج إلى قناعات كبرى جديدة يحتاج إلى إعادة تنظيم كامل للوجود البشري، أي أن تلك الروايات بنت عصرنا. من هذه الناحية، يبدو لي أنه من المفيد دراسة الرواية الاسبانية المعاصرة بعضها بشكل محدد– بالمقارنة مع الرواية العربية بشكل عام، والرواية المغاربية خاصة.

ليس غريبا أنه في تلك الروايات يتم التعبير عبر طرق عدة، ومن خلال أدوات وأشكال عديدة أنها نوع من الإحساس بالمتوسطية أو الأفضل القول الفكر المتوسطي. بالطبع هذا لايعني شيئا محددا بل مستهدفا وبديهيا، وحتى لا واعيا ومضببا في حالات كثيرة. إنه هدف اكثر منه افتراضا، كامنا، أي واقعي وقائم، نجد أنفسنا أكثر في «مايمكن أن يكون» الذي هو في النهاية «ماهو كائن» ،إنه يتعلق بأمر من المؤكد أنه قديم وعميق، يسكن الجحيم الانساني وغير معروف جيدا بكل حجمه وإمكانياته. إنه شيء انثروبولوجي، يوجد في حالة تحول طويلة ومعقدة لاتزال في حالة الاكتشاف. الكاتب «رفائيل تشيربس» وأحد من الممثلين الرئيسيين لذلك التوجه الأدبي، وهو ينجح في التعبير بهذه الكلمات: « إعجابي بالمتوسط لم يولد فجائيا وخلال لقاء غير متوقع بل من خلال الاكتشاف الحثيث للطبقات الجيولوجية لكينونتي التي لم أكن أعرف وجودها، أو أعتقد أنها انتهت للأبد. لم تكن ومضة بل حفرا».

من بين العناوين التي يمكن اعتبارها من هذا النوع من الرواية من المهم ذكر «ميمون» (برشلونة ١٩٨٨) للكاتب الذي ذكرناه من قبل «رفائيل تشيربس» ورواية « أركاديو والرعاة» (مدريد ١٩٨٦) للكاتب «اميليو سولا» انهما روايتان عن موضوع واحد لكنهما تستخدمان تركيبا مختلفا وتعكسان الانطباع نفسه، التوجه والبحث عن مما أشرنا إليه كل على طريقته، وتوجهه في التعبير والإبداع. في رأيي هناك أنواع أدبية مثيرة في شكل روائي، تريد أن تعكس تهجين أشكال تعبير إنسانية.

اسم «أديلايدا غارثيا موراليس» سوف

يكون آخر الأسماء التي سأذكرها في رأيي أننا أمام روائية تفاجيء بشفافيتها، خاصة فيما أعتقد أنها روايتها الأخيرة «تسمية» (برشلونة ١٩٨٦) حيث تتناول الكاتبة عالما بسيطا ومثيرا لامرأة اسبانية معاصرة اعتنقت الإسلام ، تطور الكاتبة من خلال هذه الكتابة الروائية عناصر إستغرابية أشرنا إليها من قبل ، تناولتها بشكل حذر في أعمال سابقة لها مثل «صمت عرائس البحر» المنشورة عام ١٩٨٤ من نثرية دقيقة وهادئة، تضفر المؤلفة في «تسميه» تحليلا دقيقا للبطلة والشخصيات القريبة منها ومن مجتمعها : الجماعة الاسبانية التي اعتنقت الاسلام حديثا وتعيش في مدينة مثل مدريد. وتعرض الكاتبة تقاطعات التخطيطات والمشاكل والصراعات بدقة وعاطفية عميقة تقدم للقارئ رؤى فريدة إضافة إلى طرح التساؤلات.

قدمت هنا محاولة بسيطة للاقتراب المبدئي للموضوع المعروض الذي يأخذ أهمية متنامية في الرؤية الأدبية الاسبانية، وأرجو أن تزداد وسائل ونوعية الدراسات التي تبحث في هذا التوجه، سواء من الجانب العربي - حيث يمكن أن تكون هذه الدراسات مهمة وكاشفة - تماما كما في الجانب الاسباني .

المساحة العربية تشكل في الأدب الاسباني المعاصر، وبالتحديد فيما نتحدث عنه الآن : الرواية كهدف للتأمل كنص خارجي أو داخلي، وليس فقط كوصف ، إنها هدف للتحليل الواضح على الأقل في جانب منه وليس كعرض فقط، الطرق والعناصر والوسائل التي تستخدم فيها لها تأثيرها، ليس فقط على مؤلف طبقا لما يمليه الموضوع بل أيضا لأنها تتعامل مع علاقات وإشارات تاريخية من الماضي أو الحاضر والآني . على أي حال هناك العديد من الحوافز والنزائع المتراكمة والكامنة التي تتحول الى الفعل في حالات متعددة حتى لو كان ذلك بطريقة غير واعية كجزء من عناصر متعددة حتى لو كان ذلك بطريقة غير واعية كجزء من عناصر جمعية كامنة في طبقات عميقة جدا، ولهذه الأسباب تبدو مجهولة تماما أو منسية مع ذلك فإن هذه المساحة العربية تبدو ظاهرة وليست غريبة عنا وفي أحيان كثيرة نشعر بها قريبة منا وتشكل كما هي الآن جزءا من حساسيتنا. أتذكر ان التعليقات الرائعة لمفكرنا الاسباني «أمريكو كاسترو» « الإنسان يكون حقا متحضرا عندما يكون قادرا على إدراك القيم الكامنة تحت ماهو ظاهر ، لأنها معبرة ذاتيا عن نفسها وعندما يعرف أن وجوده يعني تمازجه بالتواصل ونتائجه »، هذا التعليق يجب ان يكون حاضرا دائما وبشكل خاص عندما يتعلق بأي نوع من العلاقة بين العرب والاسبان. ■

«القمر المكتمل» نموذج للرواية الاسبانية المعاصرة

بقلم : د . ميلاغروس نوين (*)

انتهى قبل أيام قليلة معرض الكتاب الاسباني الذي يجري عقده سنويا في شهر مايو بحدائق الرتيرو بالعاصمة مدريد، ويعتبر المعرض حدثا ثقافيا مهما، ليس فقط من حيث عدد الكتب المعروضة، أو التي تباع خلاله بل بسبب العدد الضخم من الزوار الذين يستغلون فرصة إقامته في الهواء الطلق للاطلاع على المطبوعات المتعددة.

الكاتب «انطونيو مونيوث مولينا» اعتاد حضور المعرض للتوقيع على نسخ من كتبه الشائعة لجمهور القراء، لكنه خلال هذا المعرض لم تكن كتبه من بين الكتب الأكثر مبيعا، ومع ذلك حصل على جائزة مكتبة «كرسول» التي قامت بإجراء استفتاء بين جماهير القراء في برشلونة وفالنسيا ومدريد، وكانت نتيجة الاستفتاء أن حصل الكاتب على جائزة أفضل عمل خلال هذا العام.

انطونيو مونيوث مولينا المولود عام ١٩٥٦ بقرية «أوبيدا» أو «عبيدة» بمقاطعة خايين الاندلسية، يعتبر واحدا من أفضل الروائيين الاسبان في الوقت الحاضر. نشر روايته الأولى بعنوان «ابلي الطوباوي» عام ١٩٨٦، وفي العام التالي خرجت روايته الثانية «شتاء في لشبونة» والتي حصل بسببها على الجائزة الوطنية للأدب والنقد، ثم توالت بعد ذلك أعماله الأخرى ليحصل مجددا على الجائزة الوطنية للأدب عام ١٩٩١ عن روايته «الفارس البولندي»، وروايته الأخيرة «القمر المكتمل» التي صدرت طبعتها الأولى عام ١٩٩٧، صدرت قبل أيام طبعتها الثامنة وهو بأكاديمية اللغة الاسبانية.

إنه كاتب يهتم في أعماله بتناول موضوعات متعددة، ويبدأ عادة موضوعاته من خلال تجاربه الشخصية، أي يضع في المقام الأول الأحداث التي تمر بها إسبانيا المعاصرة منذ الستينيات حتى الآن.

رواية «القمر المكتمل» تعتبر من أعماله الناضجة وتدور أحداثها في اسبانيا اليوم، وتعتبر نوعا من إلقاء نظرة على الأحداث التي يعيشها مجتمعنا.

تنقسم الرواية إلى ثلاثة وثلاثين فصلا

(*) ميلاغروس نوين Milagros Nuin ناقدة أدبية ومستعربة ترجمت إلى الاسبانية روايات «عرس الزين» و«بندر شاه» للطيب صالح - و«الزيني بركات» لجمال الغيطاني. وتعمل حاليا أستاذة بجامعة كومبلوتنسي بمدريد.

مختلفة الطول، وتجري أحداثها كما تجري أحداث الذاكرة الإنسانية، بالحدث الحاضر والعودة إلى الماضي، تحاول من ناحية أن تستعيد أجزاء من أحداث وقعت في الماضي القريب تنتهي إلى الضياع فيما وراء الذاكرة، ومن ناحية أخرى، هناك الزمن والتجربة الحاضرة يتقدمان باضافة معلومات جديدة إلى الوقائع . تلك الوقائع التي تبدأ في الاتضاح ، أو الغموض كاشفة عن موضوعية الواقع .

الحوارات تتداخل دائما في تعبيرات بطل الرواية وهو رئيس مفتشي بوليس ، مضيفة حيوية إلى الأوصاف والوقائع .

تقنية القص التي يستخدمها المؤلف كما في الروايات السابقة تعتبر تقنية محكمة وأيضا اللغة التي يستخدمها، لغة محددة ومتكاملة .

يستخدم المؤلف راويا مما يسمح له بالابتعاد عن العاطفية التي يمكن أن تصف الوقائع المؤلمة التي تضمها الرواية، وهي وقائع مطلوب وصفها بموضوعية شديدة، الراوي الذي يبدو متفقا مع رؤية الكاتب نفسه، يعتبر صوتا غير مكترث وغائب يقود القارئ، من خلال وصف خارجي وداخلي لكل شخصية من شخصيات الرواية.

البطل الرئيسي للرواية مفتش بوليس ينتمي في الأصل الى مدينة أندلسية ، يعود إلى مدينته بعد أن مارس المهنة خلال خمسة عشر عاما في بلاد الباسك ، وبالتحديد في العاصمة الباسكية بلباو ، بعودته إلى مدينته يلتقي من جديد بأصوله الأولى ويحاول أن ينسى تلك السنوات من خلال عملية غسيل مخ نفسية ، تفشل حياته العائلية ، وتتعلق حياته المهنية بطرف خيط يحاول من خلاله البحث عن مخرج لإنقاذ حياته أي الانتقال إلى مدينة أخرى تنقذه من رعب مطاردة إرهابي منظمة ايتا الانفصالية ووفاته تجاه زملائه من رجال البوليس الذين يواجهون هذا الرعب كما كان يواجهه هو نفسه .

بداية الرواية في رأينا تعتبر من أهم ماتمكن الكاتب من إنجازه منذ الصفحات الأولى يمكن تبين الضغوط الطويلة المكثفة التي تخضع لها شخصية البطل، ضغوط تستهلكه وتضعه في حالة قلق داخلي مرعبة مع ذلك، فإن هذه الحالة ليست سوى أحد المستويات التي يعتمد عليها واقع الرواية، منذ الصفحة الثانية عشرة يمكن تبين أنه من خلال مكانه الجديد يتحول مفتش البوليس إلى مطارد لقاتل ومغتصب طفلة في الثالثة عشرة من عمرها .

الخوف والرعب يسيطران على الشخصيات وتصنع النص الروائي والمشاهد التي تجري في الرواية كلها تقريبا تنقل هذه المشاعر بشكل محكم، تصف تدني الوضع المادي للمدينة التي لا يذكر اسمها ، لكن يمكن أن توحي الرواية بأنها مسقط رأس الكاتب «عبيدة» الحدائق العامة مهملة ، مليئة ببقايا السهرات التي تجري عادة فيها في عطلة نهاية الأسبوع، مهملات، وبقايا زجاجات، وقيء الخ ... أشياء معتادة في بعض مناطق المدن الاسبانية يمكن مشاهدتها بعد عطلة أي نهاية أسبوع. وأيضا

انعدام الأمن والأخطار التي تواجه المارة في الشوارع الجانبية المنعزلة .

الرواية تعتمد أيضا على أشياء وقعت في الماضي القريب، حيث تظهر شخصية هامشية على جانب كبير من الأهمية، شخصية راهب صرويتي « الأب» أورتونيا» معلم وأستاذ مفتش البوليس في سنوات حياته الأولى ومن خلال مسيرة حياة هذا الراهب يتم إظهار مسيرة المجتمع الاسباني خلال العقود الأخيرة .

يتوقف الكاتب أمام بعض التفصيلات عن بعض المظاهر الخارجية لشخصياته وفي حالة الأب أورتونيا يكون المظهر الخارجي هو يداه التي تجذب انتباه المؤلف والقارىء . يدان تتحولان عبر فترات مختلفة : يدان ناعمتان لراهب محترم ، ومخيفتان في زمن فرانكو ، يدا عامل بناء في سنوات الستينيات والسبعينيات يعي الراهب أن العمل الاجتماعي يمكن أن يكون مجديا ، وأخيرا ، يدا راهب عجوز تحتفظان برائحة الفترة الأولى، وخشونة الفترة الثانية .

الموازنة النسوية المقابلة لشخصية مفتش البوليس تلعبها شخصيةٌ مهمة، معلمة الفتاة القتيلة، تلك المعلمة ، سوسانا غريبي، شخصيتها مرسومة كإمرأة استقلالية ونشطة، تواجه الحياة بشجاعة بعد زواج فاشل.

العلاقة العاطفية في الرواية تربط بين المعلمة ومفتش البوليس، ويقصها الراوي بعاطفية مشبوبة ونعومة ظاهرة.

مع ذلك فإن الزمن الحاضر الذي تقدمه الرواية يبدو زمنا منتهيا، والشخصيات الرئيسية تبدو كما لو كانت بقايا كوارث عديدة، بعضها وقع في حياة هذه الشخصيات الخاصة، وبعضها الآخر وقعت كوارثها بعيدة عن تلك الشخصيات . في خلفية تلك المشاهد تبدو أشياء متعلقة بالإرهاب، واغتصاب وقتل الطفلة البريئة . إنها أحداث تذكّر بأحداث أخرى مؤلمة بشكل حاد . وواقعية حدثت في المجتمع الاسباني خلال السنوات الأخيرة.

يشعر القارىء بأنه معنّي بتلك الأحداث التي تعيشها الشخصية الرئيسية، مفتش البوليس، من خلال الرواية يمكن تبين أن اسبانيا تقف في منتصف الطريق بين ماض يفتقد للعدالة، والظلم الاجتماعي، والفقر والفوضى، وآخر حيث الثراء النسبي ليس كافيا للتغطية على البؤس الذي عاشته طوال أجيال عديدة والذي تعي وجوده فجأة .

لكنّ المثير للقلق والأكثر قيمة في كل هذا، من وجهة نظرنا، الرؤية التي يقدمها المؤلف عن الآخر، ذلك الآخر الحاضر دائما دون أن يذكره وإن كان واضحا من خلال الأحداث.

الآخر يمكن أن يكون فقط ملمح، ولكنه مقتنع ولايشك لحظة في اطلاق النار على رأس رجل مجرد من السلاح. إنه الارهابي الذي ينبع من ظل ضحيته عند أدنى إهمال في الاحتراس . الإرهابي الذي يحصي خطوات الضحية، وينتظر. وعندما تهمل الضحية احتراسها يقوم الارهابي بالطريقة الوحيدة التي يعرفها، القتل. الآخر يمكن أن

يكون أيضا تلك الشخصية التي لا اسم لها لكنها مرسومة بالتفصيل، وتصف الرواية كل ملامحها الجسدية المقززة . إنها شخصية المغتصب تمارس فعلها أيضا كذئب بشري وتمر بلا أدنى شفقة كل مقاومة للضحية .

هذه الشخصية يصفها الكاتب أيضا بشكل متقن من خلال وصف أيدي ونظرات القاتل . إنها شخصية «طبيعية».

«طبيعيته» تسمح له أن يمارس إجرامه في المجتمع ويعود إلى مخدعه العائلي. حلل انطونيو مونيوث موليينا هذه الشخصية من خلال تحديد المحيط العائلي حيث كان ميلاد والحياة التي عاشها القاتل، وصف الاشياء والاشارات التي تصدر عن الشخصيات وبعض عاداتها اليومية يبدو كاشفا عن تحليل نفسي عميق . وهنا لتقديم مثل هذا الوصف لابد للكاتب أن يتمتع بقدرة فائقة في الملاحظة، وتقييم الامكانيات التعبيرية للأشياء العادية.

مثلا، يذكر عن أم القاتل أنها استبدلت المسبحة بأداة التحكم عن بعد في جهاز التليفزيون، والذي تستخدمه بسرعة كبيرة دون تمييز بين الأجزاء» فتحقق كوارث حقيقية في الصوت والصورة.

اختار المؤلف عنوانا موحيا لروايته «القمر المكتمل» وهذا يوحي للقارئ بالعديد من المشاهد المختلطة بين الوضوح والغموض المحددين لأنه من الممكن أن تكون المشاهد متعلقة بوضوح كامل لكن ضوء القمر ليس كضوء الشمس . المشهد المضاء بضوء القمر المكتمل تكون جوانب المشهد المظللة أكبر من الجوانب المضيئة، كما في الرواية. وإيقاع القص في الجوانب المظلمة التي تقصها الرواية يسير بإيقاع متكرر رتيب ودائري كما لو كان يعكس التغيير في الدوائر القمرية، تلك التغييرات التي ارتبطت منذ القدم بأحداث تهرب من دائرة التفسير.■

المسرح الأسباني في التسعينيات

بقلم :د . ثيسار أوليفا (*)

القرن العشرون على وشك الانتهاء، فيما يقدم المشهد المسرحي الاسباني في أوج أشكاله المتجددة خلال السنوات الأخيرة . هذا التجدد امتد إلى أكثر جوانب الإنتاج المسرحي ، رغم أننا نؤكد أن أكثر العناصر تجددا توجد في مجال الكتابة المسرحية ويمكننا أن نؤكد أيضا أن السنوات الأخيرة جرت خلالها أكبر عملية تجدد تمت خلال النصف الثاني من هذا القرن ولم يحدث أبدا أن أمكن ملاحظة عمليات التجدد الموضوعي للأشكال المسرحية كما حدث خلال تلك السنوات . تجدد يمكننا أن نوجزه في النقاط التالية :

أولا : اختفاء الجيل الواقعي أو على الأقل من على الواجهات المسرحية المعتادة .

ثانيا : عودة الكتاب الذين يكتبون الكوميديا البرجوازية إلى التجمع من جديد .

ثالثا : تثبيت أقدام كتاب مثل : خوسيه سانشيس سينيسترا ، وجوزيب ماريا بينيت اي جورنيت على رأس الجيل الجديد .

رابعا : ظهور كتاب شباب ، ينتمون إلى اتجاهات جمالية عدة، لكنهم يتحدون تحت المسمى العام في توجههم نحو المسرح الذي يعتمد على النص المكتوب .

خامسا : سيطرة الكتابة المسرحية الاسبانية على هذا النشاط بما فيها الانشطة المسرحية التي تجري في المقاطعات والأقاليم .

إضافة الى تلك الاعتبارات يجب أن نشير إلى بعض المميزات التي جعلت وجود الشكل العام الذي أشرنا إليه ممكنا، مميزات نتجت عن اللحظة السياسية الراهنة ، والوضع الاجتماعي الذي تعيشه اسبانيا خلال السنوات الأخيرة مما حتمت الضرورة انعكاسه على الثقافة المحيطة بالنشاط المسرحي .

لايستطيع أحد أن ينكر أن السنوات الثلاث عشرة للحكومة الاشتراكية دفعت بالفنون المسرحية إلى الأمام دفعة كانت بارزة بشكل خاص في عملية التجديد والتحديث التي جرت على المسارح الوطنية إضافة إلى دفع عملية الانتاج المسرحي والفرق المسرحية لمزيد من النشاط ، تلك الفرق التي لم يتوفر لها أبدا مثل هذا الوضع المادي الذي مكنها

(*) ثيسار أوليفا Cesar Oliva ناقد ومخرج مسرحي أستاذ مادة المسرح الاسباني المعاصر في جامعة مرسية

من تنفيذ برامجها المسرحية. هذا التزايد في النشاط المسرحي كان على المستوى الظاهر، أي على مستوى خشبة المسرح، لكنه لم يتمكن من تنفيذ عملية تحديث من خلال كتابة المسرحية الوطنية. صحيح أيضا أن المسرح الكلاسيكي كانت له الأولوية خلال السنوات الأخيرة، لكنّ هذا لم يجد استجابة لدى كتاب القمة في تلك اللحظة، فكان من الممكن ملاحظة فقدان الوضع الاجتماعي للمؤلف الدرامي مابين عملية الارادة في وضع النص على الخشبة المسرحية، وعدم القدرة على تنفيذ المشروع إضافة الى هذه المشكلة كانت هناك مشكلة قلة المؤلفين الاسبان التي كانت تضمها برامج المسارح العامة وحتى في المسارح المسماة باسم شبكة المسارح العامة الوطنية.

حتى يمكن تسهيل مهمة فهم هذا الوضع يمكننا، أن نقول إن السنوات الأخيرة شهدت نشاطا مسرحيا من حيث عدد العروض ولكنها كانت تفتقد الى العروض الوطنية والمحلية.

إذا عدنا الى عملية الحصر التي بدأنا بها يمكننا ملاحظة التالي:

أولا: وصول الاشتراكيين إلى الحكم كان بداية النهاية للعروض الواقعية الاجتماعية التي بدأت في البروز خلال السنوات من ١٩٧٧ و١٩٨٥ التي كانت تعيش خلالها اسبانيا عملية التحول الديمقراطي ويعود هذا أيضا إلى أن القليل من تلك العروض وجد تجاوبا جماهيريا مع استثناء بعض العروض مثل «سانتا ماريا المصرية» لما رتين رويدا، و«الحانة المدهشة» لألفونسو ساسترى إضافة الى اعمال بويرو بابيخو. ولم يعد هناك مكان حقيقي في تاريخ المسرح المعاصر الكثير من العروض التي تم تقديمها حتى بويرو بابيخو لم يتمكن من تقديم مسرحياته خلال التسعينيات بالشكل المرضي الذي كان يبتغيه أما ماقدمه أنطونيو جالا خلال انتقاله من شكل أدبي آخر إلى المسرح فإنه يعتبر نهاية لمرحلة محددة لانه يشير إلى النجاح الشخصي الذي جاء نتيجة النجاح في عمليات النشر في الكتب وهو أمر له خصوصيته ولا علاقة له بفريق العمل المسرحي، وربما كان كل هؤلاء الكتاب هم آخر الكلاسيكيين الاسبان.

ثانيا: حتى وقت قليل كانت الكوميديا الاجتماعية تعني المسرح التقليدي وقيمتها لاتتعدى قيمة الممثلين الذين نشأوا خلال البيئة التقليدية الوطنية ولتأكيد هذا لسنا في حاجة إلى العودة الى سنوات الخمسينيات التي ظهر فيها مسرح الهروب الذي برزت فيه أسماء مثل «رويث ايريارتي» و«لويث روبيو» أو بعض الكتاب الملتزمين مثل بويرو بابيخو وألفونسو ساستري أو لاورو أولمو.

أما اليوم فإن الحدود بين نوعيات الكتابة المسرحية أكثر حدة لذلك تبقى بعض الأعمال المسرحية أقرب إلى قلب الجمهور من أعمال أخرى مثل «الحوار مع الفاليوم» لألونسو سانتوس أو «تشبه الآلهة تقريبا» لخايمي سالوم، أو «ليلة حب زائل» لبالوما بيدريرو. هذا حتم عملية تغيير في مجمل الاشارات

...سرحية يجعل الكوميديا البرجوازية ليست ...ما كان معناها في السنوات السابقة .

ثالثا : ترسخت خلال السنوات الأخيرة ...ام العديد من كتاب الدراما المسرحية، كان ...جهم بدأ في السنوات السابقة على ...يمها على خشبة المسرح فأصبحت لهم ...راتهم الاجتماعية والفنية كمسرح راسخ ...ي هنا ، بشكل خاص مؤلفين مثل ...وسيه سانشيس» و«جوزيب ماريا بينيت إي ...ورنيت» الأول يكتب باللغة الاسبانية والثاني ...كتب باللغة القطالونية ، لكن كلاهما لايمكن ...صنيفه في إطار التصنيفات الكلاسيكية ...عروفة لأن لكل منهما خطه الابداعي الشخصي الخاص به لذلك فإن أعمال مثل « ...ي كارميلا» للاول ، أو «رغبة » للثاني تكفي ...ضعهما في أعلى مستويات الإبداع ...مسرحي ، وإلى جوارهما لابد أن نشير إلى ...خرين مثل : «ألونسو دي سانتوس » و«فرمين ...كابال» كمبدعين راسخين أيضا ، إضافة إلى ...ودة خايمي سالوم و«دومينغو ميراس» ...و«غناثيو امبستوي» إلى الإبداع من جديد .

رابعا : عن المؤلفين الشبان يمكن الحديث عن جيلين يجمعهما معا البحث عن جماليات جديدة في الكتابة المسرحية. وأعمار هؤلاء تتراوح في الأربعينيات ولكن لا تزال تبدو عليهم آثار واضحة لكتابات مؤلفين ذكرناهم من قبل. أما الذين لاتزال أعمارهم في الثلاثينيات فإنهم لايزالون يعيشون في ظلال الماضي ، من الجيل الأول هناك « ارنستو كابابيرو» و«بالوما بيدريرو» و«انورانيو غالان» و «اغناثيو ديل مورال» و«ماريا مانويلا رينا» ، و«لويس اروخو» و«انطونيو اونيثي» ، من الجيل الثاني نذكر « سيرجي بيلبيل» و«اغناثيو غارثيا ماي» و«رودريغو غارثيا» و«خوان مايورغا» و«لويسا كونسييه» و«خوسيه رامون فرنانديث » و«اتزيار باسكوال». من هؤلاء وأولئك يمكن العثور على كتابة مسرحية ممتازة ، بل كثير منهم يجيد الاخراج المسرحي أيضا. لكنهم لاينتظرون أن تتاح لهم الفرصة لعرض أعمالهم في المسارح الكبرى والعامة بل يذهبون بأنفسهم إلى الجمهور من خلال صالات العرض التي يطلقون عليها اسم « الصالات البديلة»، يفضلون أن يعرّفوا بأنفسهم من خلال دوائر صغيرة لأنهم يعرفون أن انتظار فرصة تقديم أعمالهم ربما لا تأتي أبدا ، رغم قلّة المادة المتاحة فإنهم يقدمون إبداعا ثريا ومزيجا كاملا من الاتجاهات المسرحية. ويمكننا أن نتحدث على الأقل عن عشرة نصوص جيدة يمكن تقديمها على أي مسرح عام ، منها مثلا مسرحيات « اوتو » لأرنستو كابابيرو ، و« نظرة الرجل الغامض» لاغناثيو ديل مورال و« أيام بلا أمجاد» لفيدال بولانيوس و«مشروع فان غوخ » لانطونيو فرنانديث ليرا ، و«مداعبة» لسيرجي بيلبيل ، و«مترجم بلومنبرغ» لخوان مايورغا ، و«دوران» للويسا كونثييه و«لإحراق الذاكرة» لخوسيه رامون فرنانديث . إضافة إلى التأثيرات الواضحة

لكتاب معروفين على كتابات هؤلاء المؤلفين هناك تأثيرات أخرى معاصرة تتعلق بالتكنولوجيا الحديثة مثل « الفيديو كليب» أو السينما المعاصرة.

خامسا : هذا مع إهمالنا ذكر مؤلفين لايزالون يكتبون أعمالا مستقلة مثل (نيبفا وروميرو استيو ورياثا) أو أولئك الذين يقف خلفهم تاريخ طويل من الإبداع. فإن مسرح التسعينيات ينبع من خلال البحث عن لغة مسرحية غير تقليدية تعتمد على لغة أدبية راقية ، الأمر بالطبع لايتعلق بإبداع مشهدي مغامر بل بالبحث عن عرض يثير مشاكل حقيقية لايعتمد فقط الكلمة بل يبحث عن تقديم عرض للفعل المباشر، مسرحية «اوتو» تدور أحداثها في قسم بوليس ، و«نظرة الرجل الغامض» تدور على شاطئ» و«دوران» تدور أحداثها في صالة جنائزية ، و«بعد المطر» تدور في شرفة ناطحة سحاب .

شهدت السنوات الأخيرة أيضا انحدارا في مستوى العروض التي تقدمها الفرق المسرحية التقليدية المعروفة ، هذا يعكس الازدهار الذي شهده عمل هذه الفرق خلال فترة الانتقال إلى الديمقراطية. فرقتان منهما قررتا الاتجاه إلى ما يشبه مسرح المؤلف مثل فرقة «الجوغلار» التي يديرها البيرت بواديا ، وفرقة «لا كوادرا» التي يديرها سلفادور تافورا إستطاع الأول أن يقدم مؤخرا أفضل عمل له خلال السنوات الأخيرة بعرض «الحكاية الغريبة للدكتور فلويت ومستر بلا» وهي تعكس شخصية خاصة ومميزة لهذا المسرح، ولاتزال هذه الفرقة تتعامل مع المسرح من منطلق الاهتمام بكل تفصيلات العرض، واستطاعت هذه الفرقة أن تحصد نجاحات عديدة خلال بداياتها في أعوام الثمانينيات، تلك السنوات التي استطاعت خلالها تثوير بعض النصوص، كما في مسرحية « فاوست» التي طافت العالم من خلال تقديمها في عدد كبير من المهرجانات العالمية .

في النهاية فإن اقتراب نهاية القرن يقودنا في اسبانيا إلى أشكال تعبيرية مشهدية جديدة، تقطع صلتها تماما مع الماضي القريب، وتتوجه نحو إعادة النص إلى مكانه الطبيعي في قلب العرض المسرحي، وتعتبره الأداة التعبيرية الأساسية. وهذا يبدو في اسبانيا متسقا مع توجهات المؤلفين في الدول الأوروبية الأخرى حيث لاتزال الأشكال الجمالية والتشكيلية المتجددة تتجذر في العرض المسرحي، وهذا تكشف عنه الكتابات النقدية المتقدمة التي تتابع هذا الانتاج.■

النقد الأدبي المعاصر في أسبانيا

بقلم :د . روسا نفارو دوران (*)

تنشر في اسبانيا الكثير من الكتب في طبعات صغيرة الحجم، إلى درجة أن المكتبات لا تجد مكانا لعرضها ولاتخزينها لذلك فإن عمر هذه الكتب محدود الزمن، ولايصبح أمام الكتاب إلا القليل من الزمن ليعيش على أرفف تلك المكتبات إذا استطاع أن يدخل في قائمة الكتب الأكثر مبيعا، وإلا فإنه محكوم عليه بالاختفاء مع آلاف الكتب التي لايتخطى عمرها الطبعة الأولى. تلعب الصدفة أحيانا ، و الأحاديث بين الأصدقاء، وبشكل خاص النقد في إطالة عمر بعض الكتب .إلا أنّ الإعلان يعتبر الطريقة الأكيدة في انتشار الكتاب، لكنّ الإعلان عادة يتم بالنسبة للكتب التي يكتبها مؤلفون معروفون مسبقا، أو الجوائز الادبية التي تعتبر نوعا من الاستثمار ذي العائد المضمون .

هنا يمكن الحديث عن نوعين من النقد : من ناحية هناك النقد المرتبط بالقراءة أو المرتبط بتاريخ الأدب، والذي يجد مكانه عادة في المجلات الأدبية المتخصصة والتي تتوجه إلى جمهور اكاديمي . والقليل من هذا النوع من النقد يجد مكانا له في مطبوعة واسعة الانتشار كالصحف ومن ناحية أخرى هناك النقد الذي يقيّم العمل الابداعي ويجد طريقه للنشر في الصحف اليومية ، ما بين هذا النوع وذاك هناك مساحة صغيرة تتمثل في المجلات الأدبية شبه المتخصصة مثل مجلات «ماذا تقرأ»أو «لانيرال» التي تقترب من النشر الواسع الانتشار، والتي تقدم عادة عروضا للجديد من الكتب المنشورة، إلى جانب مقالات نقد تحليلي.

عروض الكتب تعتبر أفضل طرق تقديم الكتاب الى القارئ، وبشكل خاص العروض التي تنشرها ملاحق الصحف اليومية مثل « بابيليا » التي تصدر مع صحيفة «البابيس» التي تعبر عن صوت وسط اليسار أو الملحق الثقافي الذي يصدر مع عدد يوم الجمعة لصحيفة « أ. ب. ث» اليمينية . والمثير حقا أن هذا الملحق على رغم يمينيته يكتب فيه كتاب معروفون ينتمون الى اتجاهات عديدة ويكتبون عادة عن كتب تصدر عن مختلف دور النشر ، بالطبع مع استثناء الكتب الصادرة عن دور

(*) روسا نفارو دوران Rosa Navarro Duran ناقدة وأستاذة تاريخ الأدب بجامعة برشلونة.

نشر صغيرة محدودة ، لأن مثل هذه الكتب لاتجد لها مكانا في تلك المساحة لأنّ الكتابة عن الكتب الصادرة حديثا مرتبطة بالاعلان عنها في تلك الصحف. ودور النشر الصغيرة لاتملك المال الكافي لهذا فان قوة دار النشر تلعب دورا في مدى انتشار كتاب عن آخر بغض النظر عن قيمته لأن عرض الكتاب يدخل في لعبة المال الناتج عن الإعلان في تلك الصحيفة، وهذا يمكن أن يؤثر على توجه القارىء في شراء مايرغب في قراءته لأنه يشتري تحت تأثير مايكتبه النقاد في تلك الصحف لذلك فإن نجاح بعض دور النشر يعود إلى ارتباطها بمؤسسات نشر تملك صحفا يومية، كما هو الحال بالنسبة لدار نشر «الفاغوارا» مما يجعل الاعلان عن كتبها يظهر بشكل مكثف .

عملية النشر وبالتالي الشهرة تتركز حول الرواية كنوع أدبي مطلوب وله قرّاؤه والقليل من كتب النقد النظري يمكنها أن تحظى باهتمام دور النشر مثل ماتحظى به الرواية، أما الكتابة المسرحية فإنها مرتبطة بعرضها على خشبة المسرح ، ولها مكانها في التبويب الصحفي، ونقدها مرتبط بالعرض ، وله علاقة بعمليات الإخراج المسرحي والموسيقى وغيرها من الأدوات التي يستخدمها المسرح في العرض. أما الشعر فإنه أكثر أنواع الأدب هامشية في عمليات النشر ، رغم نجاح العديد من الكتب الصغيرة الحجم والرخيصة الثمن التي تجد طريقها إلى القارىء لأنها تجد أيضا لها مكانا في الملحق الأدبي الأسبوعي لصحيفة آ.ب.ث الذي يوجد به ناقد خاص بالشعر والنقد يتعامل مع هذه النوعية من الكتب بشكل خاص والاهتمام يزداد إذا كان العمل مؤلفه شاعر معروف في وسائل الإعلام العامة كما حدث مؤخرا مع كتاب « كراسة نيويورك» للشاعر خوسيه ييرو، حيث بدأ الناقد ميغيل غارثيا بوسادا مقاله في ملحق البايس ، يوم ١٦ أيار (مايو) الماضي ، بالإشارة إلى الكتب المتعددة التي نشرها الشاعر قبل ذلك ، ليقدمه ككاتب له إنتاجه الإبداعي ، أي أن هذا العمل ليس الأول من نوعه للشاعر ، وفعل هذا أيضا فيكتور غارثيا دي لاكونتشا ، عند تقديمه للشاعر خوسيه ييرو ، فقال «نحن هنا أمام كتاب من كتب الشعر الكبرى، لأن أعمال خوسيه ييرو الكاملة تعتبر إنجازا هاما في مجموع الشعر الغنائي الاسباني .

النقد في الوقت الحالي قد يكون مجمعا على اهمية هذا الكتاب الجديد للشاعر خوسيه ييرو، مما يدفع القارىء الى التفكير في أنه سوف يشتري كتابا يعتبر جزءا من الذاكرة الابداعية لاسبانيا .

موضوعية النقد مشكوك فيها في بعض الأحيان، مثلا رواية «كوميديا خفيفة» الاخيرة للكاتب ادواردو ميندوثا تم عرضها بشكل مثير من جانب عدد من النقاد الاذكياء المعروفين. وكان النقد الايجابي الى جانب شهرة الكاتب سببا في انتشار ونجاح هذه الرواية، ليس في اسبانيا فقط بل في عدد من الدول الأوروبية

الأخرى مثل فرنسا . ولكن علينا أن ننتظر موقف الزمن من هذه الرواية، الذي سوف يكشف لنا حتما عن أنها رواية متوسطة القيمة وليست من أعمال الكاتب ذات القيمة الأدبية الكبيرة، ونعتمد في إبداء رأينا هذا على نظرة متعمقة للرواية، فنكتشف مدى فقر لغتها فالكاتب يكرر استخدام أفعال معينة تفتقد إلى الجمالية، والشخصيات في الرواية شخصيات باهتة متصلبة تفتقد الى الحركة والمناخ العام غير مترابط مما يجعل هذه الرواية أقرب الى الاعمال الدعائية . ويبدو الكاتب واعيا بمناطق الضعف في روايته ومع ذلك يظل سائرا في طريقه دون أن يحاول أن يكتشفها لينطلق بها في عالمه الروائي المعروف. ترى هل هذا خطأ من جانب الناقد الذي لم يكتشف هذه المناطق؟ ، أم أنها مصالح مرتبطة بدار النشر ؟ . أم انّه تأثير شهرة الكاتب على النقاد الذين عرضوا لروايته؟.

قراءة رؤية عدة نقاد لعمل روائي واحد يعتبر من أفضل الأعمال الروائية التي أثارت الاهتمام خلال الفترة الاخيرة وهي رواية « الظهر الاسود للزمن» الروائي المعروف خافيير ماریاس يثير لدى القارئ، نوعا من النقد تجاه النقاد أنفسهم، فنجد الناقد الجاد « ريكا ردو سينابري» المعروف عنه معرفته الواسعة باللغة الاسبانية يشير إلى مدى صعوبة تصنيف هذا العمل على أنه رواية، فيقول : « هذه ليست رواية، إلا إذا طبقنا عليها معنى موسعا لما تعنيه كلمة رواية، لكنّ هذا العمل يتضمن صفحات تعكس قصصا روائيا وحدثا محددا وشخصيات، وهذا العمل ليس نوعا من أنواع الدراسات، على رغم أنه يتضمن مايربطه بهذه النوعية من الكتب، لأنه يتضمن إشارات ومراجع».

ويحكم في النهاية على عمل الكاتب بقوله : « يجب الاعتراف بمدى قدرة المؤلف على كتابة كتاب مثل هذا وان كانت النتيجة جاءت بأقل مما كان يطمح إليه الكاتب».

التحليل الذي توصل إليه الناقد حول هذا العمل ينتهي به في النهاية إلى الإشارة الى أن النتيجة «محيرة ولا توصل خطابا محددا » وفي آخر مقطع من مقاله يلخص الناقد رؤيته لهذه الرواية المنتحلة فيقول: «التردد التعبيري يمزق قصة مكتوبة جيدا ولكنها تفتقد إلى التواصل ، ولاتهم أحدا غير الكاتب والمدافعين عنه «فلا زالت ظلال روايته » كل الأرواح» تلقي بنفسها على صفحات عديدة من العمل الذي بين أيدينا».

وفي ١٦ ايار (مايو) الماضي كتب الناقد « اجناثيو اتشيفاريا » مايمكن اعتباره حكما نهائيا على تلك الرواية التي وصفها بأنها «حكاية رواية» «تحدي شخصي ، وصعلكة روائية ، وألا عيب أدبيّة ، ومراجعات نقدية ، ونرجسية شخصية ، ونوع من تصفية الحسابات المريرة» وأشار في مقاله الى ثرفانتيس وستيرن كسابقين على المؤلف في هذه النوعية من الكتابة ولكنهم متقدمون عنه بمئات السنين الضوئية «ويشير إلى الكاتب

بقوله : « مارياس يعود من جديد إلى أفكاره الخاصة المتسلطة على عقله ويحاول خلق موازاة لكتب يشير اليها في كتاباته، منها كتابات سابقة عليه، بعضها روايات وبعضها الآخر عبارة عن دراسات، وذلك للتأكيد على خطاب مرتبك، ويؤكد على خاصية طريقته في الكتابة» . بل يتخلى الناقد عن رأيه في الكاتب بقوله : « إن الكاتب هنا ليس سوى مرآة» وهنا يؤكد الناقد على نرجسية المؤلف وهو أمر يمكننا أن نستطلعه من خلال قراءة النقد الذي يعرض لرواية الكاتب، لأن الناقد يرى أن: «أنها مرآة تبدو فيها الشخصيات شبحية، ومليئة بمساحات من الضوء، والظلال غير معبرة بشكل دائم، وخلالها يمكن رؤية الوجه الهارب الكاتب، مما يجعلنا نؤكد أنه نفسه يتحول إلى رواية».

إنهما ناقدان معروفان مجبران على تناول عمل روائي ليست له صلة بالرواية، ولكنهما يتناولاه بسبب التزامهما بممارسة النقد الأدبي، ولأن المؤلف أحد أفضل الأصوات في المشهد الأدبي المعاصر ليس في اسبانيا فقط بل في أوروبا كلها. بحث الناقدان في هذا الكتاب الجديد عن عمل مختلف كان يمكن أن يفتح لنا المجال لرؤية نوع أدبي جديد لكن يبدو أن الكاتب خدع النقاد وخدع نفسه .

هناك بالطبع أعمال مهمة ظلت في الظل لأنها صدرت عن دور نشر صغيرة لاتملك القوة التي تدفع بنقاد معروفين للكتابة عنها سواء بسبب مصالح مالية أو غيرها من المصالح بينما هناك أعمال تعتبر متوسطة القيمة يمكنها أن تصبح واسعة الانتشار لصدورها عن دور نشر كبرى ، إلا أن بعض البصيرة الناقدة والنافذة يمكن أن تكشف من وقت لآخر عن أعمال تستحق التعريف بها ■

التركيب الشعري الاسباني خـــلال العقـــدين الأخـــيرين

بقلم : كلارا خانيس (*)

عند الحديث عن الجيل الجديد في الشعر الاسباني المعاصر ، يرجع النقاد البداية إلى عامي ١٩٧٧ و١٩٧٨ ويؤكدون انه في عام ١٩٧٧ بدأ مايمكن تسميته «جيل مابعد الفرانكوية» (نسبة إلى الدكتاتور الجنرال فرانكو) ويرتبط ذلك الجيل بأحداث سياسية مثل إعلان الشرعية للحزب الشيوعي الاسباني وإجراء أول انتخابات ديمقراطية ، وعام ١٩٧٧ يشار اليه أيضا باعتباره العام الذي فاز فيه الشاعر «فيثنتي أليكساندري» بجائزة نوبل للآداب ، مما أكد على وجود جماليات معينة عرفها الشعراء الشباب الذين بدأوا في نشر أعمالهم مع نهايات سنوات الستينيات، الذين يطلق عليهم النقاد اسم «الجدد» وهم مجموعة من الشعراء، تربط نفسها أكثر بجيل ٢٧ متخطين إنجاز الجيل الذي يطلق عليه النقاد اسم «جيل مابعد الحرب الأهلية».

ويرى نقاد آخرون أنه عند الحديث عن الجيل الجديد يجب الاشارة الى أحداث شعرية خالصة وليست سياسية لذلك يمكن أن تكون البداية في رأيهم عام ١٩٧٨ ، لانه في ذلك العام ظهرت مختارات شعرية أكدت الوجود الإبداعي لشعراء «جيل الخمسينيات» لكن الحقيقة أنه في الشعر كما في الحياة من الصعب الرجوع إلى تاريخ معين .

لكن يجب التأكيد على أن الانفصام مع الماضي الذي بدأه الطليعيون خلال العشرينيات من هذا القرن وحدث هذا في اسبانيا على أيدي حركتين مختلفتين الاولى من «المغالاة» إلى «السوريالية» وهي حركة مثلها الى حد ماجيل ٢٧ ولكن التجديد لم يصل إلى حد القول بأنه خنق تلك الحركة حتى النهاية كما كان مستهدفا بعد الحرب الأهلية ، أي أن حركة «الغارثيانية» نسبة إلى الشاعر «غارثيا نييتو» وحركة الشعر الاجتماعي داخل وخارج اسبانيا، ظل المجددون يكتبون ويمارسون تأثيراتهم إلى أن تم اكتشاف حركات التجديد في الشعر الأجنبي وهذا جعل من الممكن اكتشاف المناخ والأصوات التي كانت تبتعد عن «الغارثيانية» الرسمية منذ الخمسينيات ، كانت هناك جماعات مثل مجموعة «كانتكو» (الأنشودة) في قرطبة، من أعضائها «بابلو غارثيا باينا» و«ريكاردو

(*) كلارا خانيس Clara Janes شاعرة وناقدة وروائية ومترجمة من لغات عدة من بينها الفرنسية والتشيكية

موليفا» و«خوان برنيير» أو تلك المجموعة التي كانت تدور حول مجلة «لابي» في برشلونة على رأسها الشاعر «كالوس بارال» مترجم «سوناتات أورفيو» لريلكه، وأيضا مترجم أعمال باسترناك، وناشر أعمال لاريا وهو لان واليوت. وكانت تلك الجماعة انفتاحا على الميتافيزيقا والتصوف. إضافة إلى أفراد آخرين يعيشون في محيطات منعزلة مثل: «خوان ادواردو ثيرلوت» و«انخيل كريسبو» أو «خوسيه أنخيل فالنتي». لذلك فإنه سواء في عام ١٩٧٧ أو عام ١٩٧٨، فإن الشعر انطلق في اسبانيا في أرض محروثة ومخصبة، ومستعدة لإنتاج ثمار طيبة. تلك الثمار التي كانت حقيقة كانت تشبه الأزهار الطبيعية الموسمية. انضمت إلى الاتجاهات الجديدة.

مع نهايات السبعينيات كانت هناك أصوات تغني الشعر المنفتح على الغنائية العالمية إلى جوار الأصوات الكلاسيكية والواقعية. كانت هناك الأشعار الأخيرة للشاعر «خوان رامون خيمينيث» إلى جوار بريق الأشعار الشابة التي بدأت في الانتشار خلال الستينيات مثل: «بيري خيمفيرير»، و«جيبرمو كارنيرو» و«ليوبلدو ماريا بانيرو»

اعتبر النقاد ان تلك الأسماء تنتمي إلى «مابعد الفرانكوية» بفترة مبكرة وطبقا لأقوال نقاد آخرين فهم نتاج فترة الدكتاتورية لأن أعمالهم تفتقر إلى أي أيدلوجية سياسية أو اجتماعية، مما يجعلهم مثالا على «نهاية الأيدلوجيات» وبدأ بعضهم يغادر البرج العاجي ويقترب من ما اصطلح على تسميته «البحث الصامت» كما فعل «ليوبلدو ماريا بانيرو» أو «خايمي سيليس» وتوجه بعضهم الآخر الى التعبير الثقافي بشكل داخلي قليل التجسد على خلاف ذلك فإن الذين بدأوا النشر في عام ١٩٧٧ لم يقطعوا أبدا صلتهم بما هو مكتوب خلال فترة مابعد الحرب الأهلية.

مع الترجمة بدأ يظهر تأثير الشعراء الاجانب وأول هؤلاء كان ريلكه وتأثيره كان واضحا في اعمال «كارلوس بارال» و«انطونيو مارتينيث ساريون» و«ماريا فيكتوريا اتنثيا» وكان تأثير إليوت واضحا في كتابات «بيري خيمفرير» و«خوان كارلوس سوينين» أما تأثر كافافيس كان سببا في ظهور تيار كامل في الشعر الاسباني وأثره كان واضحا في عدد من الشعراء على رأسهم «لويس انطونيو دي بيينا».

حقق هؤلاء الشعراء كل الامكانيات الفنية الممكنة في القصيدة الشعرية، وكانت اجادة تقنية اللغة العلامة المشتركة بين الشعراء الجدد، رغم تعدد توجهاتهم، هذا التعدد كان يعني عودة إلى السوريالية، وأبرز مثال على ذلك كتابات الشاعرة «بلانكا اندريو» في كتابها «من طفلة ريفية جاءت لتعيش في شاغال» الصادر عام ١٩٨٠ وقصائد «انطونيو غامونيدا» في «كتابة على ألواح حجرية» عام ١٩٨٦ أو في أشعار «انخيل كامبو» في «المدينة البيضاء» عام ١٩٨٩ أو «خوليا كاستيو» في «قصائد مستوحاة من الباروكو» عام ١٩٨٠. هذا مع الاختلاف الكبير الذي يمكن استشفافه من

أعمال آخرين مثل «غارثيا مونتيرو» مما يكشف عن مدى الاختلاف بين حركات الشعر المتعددة التي توجد في الشعر الاسباني المعاصر لذلك ليس هناك خوف من حركة الشعر الاسباني الشابة التي تراوح مابين التثقف والواقعية . يقول «غارثيا مونتيرو» : « القاعدة العامة التي تجمع كل هؤلاء الرغبة في كتابة القصيدة الأقرب إلى الحياة » كما في قصيدة «خوليا كاستيو » التي عنوانها « فتاة ترتدي الجينز»:

« عبر كل القرون ،
قفزا على كل الكوارث ،
قفزا على الشعارات والتواريخ ،
تعود الكلمات إلى عوالم الأحياء،
تسأل عن بيتها .

* * *

أنا أعرف أن الشعر ليس أزليا،
لكنها تعرف أنها تتحول إلى جوارنا،
تمشي مرتدية « الجينز»،
ترتاح على الكتف الذي يختلق الحب،
تعاني من الحب عندما تكون وحيدة ».

....

أهم الشعراء الجدد ظهروا في مدينة بلد الوليد عام ١٩٨٥ من خلال القراءات الشعرية التي كانت تدور حول مجلة « ضربة زهر» تحت إدارة «كارلوس اورتيجا» الذي سرعان ما أصدر مجلة «ملاك جديد». من بين أعضاء تلك الجماعة البارزين «ميغيل كاسادو» و«ميغيل سواريث» والشاعرة « أولفيدو غارثيا فالديس» إنهم مجموعة من المثقفين الذين يمارسون الإبداع الشعري والكتابة النقدية الحادة، يكتبون شعرا يتميز بالثقة الكبيرة في الفكرة والمعاناة الإبداعية، أهم نتاجاتهم : «إبداع» عام ١٩٨٧ ، و«حركة مزيفة» عام ١٩٩٤ و«العروسة الاتوماتيكية » عام ١٩٩٧ للشاعر «ميغيل كاسادو» و«مثابرة المختفي» عام ١٩٩٤ للشاعر «ميغيل سواريث» و« هي والطيور » عام ١٩٩٤ و«صيد ليلي » عام ١٩٩٧ للشاعرة «أولفيدو غارثيا فالديس » التي نختار قصيدتها التالية :

«ما أقوله حقيقة ،
كل كلمة،
تقول منطق القصيدة ،
الواقعية على هامش ماهو واقعي ،
ماهو واقعي يقول الأنا في القصيدة،
المنطق لايكذب أبدا».

....

من أقرب الشعراء إلى هذه المجموعة الشاعر «خوان كارلوس سونيين» الذي يعبر عن توجهه الإبداعي بقوله « أريد أن أتذكر غوته ، في قوله أن الشعر هو الأصعب والأفضل» ويقول أيضا: « لا أريد أن ادخل في النقاش القديم (المعرفة - التواصل) لأنه يتم الربط دائما بين كلمتي التواصل والشفافية والربط بين كلمتي المعرفة والوضوح. أنا أعمل من أجل الشعر وعشقي للقصيدة ».

نشر «خوان كارلوس سونيين» عام ١٩٨٨ كتابه « حتى لايرى ابدا» وعام ١٩٨٩ نشر «ملاك أقل » يتخذ شعره طريقا صاعدا بلغ نضجه في كتابه الأخير «السرعة» الصادر عام ١٩٩٤ الذي

يضم قصيدة طويلة تتميز بحركتها المحكمة وتتناول عدة موضوعات مهمة تتعلق بعالمنا المعاصر .

من أهم العناصر اللافتة للنظر في تلك القصيدة علاقتها بأنواع الفنون الأخرى ، كالفن التشكيلي والموسيقى ، أو السينما . أما في أشعار « البيرتو كوينكا » فإن سينما الكوميديا السوداء تشع منها بقوة خاصة في كتابه « الحلم الآخر » عام ١٩٨٧ حيث يتعامل مع السوناتات بشكل كلاسيكي ليعبر من خلالها بشكل ساخر ، مثل قصيدة «يكتب الشاعر لحبيبته حتى لا تلقي عليه القنابل » أو «يطلب الشاعر من سارقته ان تعود مرتدية ملابس سوداء».

إضافة الى هذا هناك الشعر الذي يكتبه « مونتشو غوتيريث» والذي يدور في إطار صور تشكيلية كلاسيكية تخترق العين وتكشف في كثير من الأحيان عن مشاهد واقعية مقلقة نجد هذا في القصيدة القصيرة في كتابه الاخير « اليد الميتة تحصي أموال الحياة» الصادر عام ١٩٩٧:

«أسمع صوت الورم الاسود

النابض تحت الجبل ،

أسمع الصفر الذي يتضخم».

يمكننا أن نشير هنا بشكل عابر إلى أشعار « اثيرانثا لويث برادا » (من مواليد ١٩٦٢) التي تخلق تعبيرات تبدو احيانا كأحكام قطعية، لذلك فإن أشعارها أقرب الى الغنائية، تلك الغنائية التي تنطلق احيانا من خلال صورة واحدة، او من بيت شعري واحد يشحن القصيدة بالسرية. إنها كاتبة متقفة شعرها يعبد طريقا جديدا نحو البساطة كما لو كانت كل الاتجاهات الشعرية الاخرى شحنت من بين اعمالها : « ثمرة حدود » عام ١٩٨٤ و« الشريط الأحمر» وثلاثة أيام عام ١٩٩٤ .

شكلت الأصوات النسائية عنصرا هاما في الشعر الاسباني خلال السنوات الاخيرة، فإضافة إلى الشاعرات اللاتي ذكرناهن هناك « آدا سالاس » و«روث توليدانو » إنهما شاعرتان واعدتان ، تتميزان بتركيز الكتابة والشفافية، كلتاهما تعبران بوضوح إبداعي تؤكد الأولى : « من يكتب يبتعد بمحض إرادته عن العزلة والنسيان ، والقراءة تعتبر شكلا من أشكال السجال ، أما الكتابة فلا » الثانية ترى أن: «لاشيء في الشعر قابل للتأويل ترى هل العالم قابل للتأويل؟».

الحقيقة أن معرفتنا بالوضع الشعري الاسباني المعاصر ليست سوى محاولات مجرد محاولات للاقتراب عندما تختبيء الأشياء خلف نقطة بعيدة المنال، يصلنا خطاب جماعي. لذلك يمكننا القول أن الشعر خلال العشرين عاما الأخيرة يشكل تعدد الأصوات المتناغمة التي تتوجه نحو المستقبل بقوة ■

أبدا لاتبك أمام النجار

قصة بقلم : راي لوريفا (*)

أتحملق الآن ، لكن أعتقد أن أحدا يحملق.

زوجتي تتسلط على عقلها فكرة غريبة تعتقد أن كل الناس يحملقون فينا . نحن نسكن في الطابق الأخير ، انتقلنا إلى هذا البيت قبل فترة قليلة ومن شرفتنا يمكن رؤية برج مليء بالنوافذ، برج عال جدا ونوافذ كثيرة، أنا لا اعتقد ان هناك من يحملق فينا . هي تخاف ان تسير عارية في البيت ، البرج بعيد جدا وعندما أحملق في النوافذ لا أرى سوى أشكال صغيرة تتحرك .

- أشكال صغيرة تتحرك عارية .

إنها زوجتي ، تتسلط على عقلها تلك الفكرة، عندما جئنا للحياة هنا كان البيت مقرزا، لذلك انهمكنا في إصلاحه ، الأرضية والحوائط والشرفة ، والمواسير ، كل شيء . أنفقنا الكثير من المال ، وأنا لا أملك مالا لاقليل ولا كثير ، لاشيء ، أصبح البيت نظيفا وعشنا سعداء طوال يومين أو ثلاثة أيام . بعد ذلك بدأت الأرضية تتشقق. الخشب كان لينا جدا ، أو أنه كان غير مكتمل النمو أو شيء من هذا القبيل .

- الأرضية تتشقق.

كنت أحملق في الأرضية دون أن أعرف بشكل واضح ماالذي يجب أن نفعله لإيقاف هذا . كانت هي تحملق في الأرضية أيضا، بعد ذلك تحملق في ، ثم نحملق كلانا في البرج لنتأكد إن كان هناك من يرانا ،البرج بعيد جدا .

بعدها فتحنا زجاجة نبيذ أبيض وجلسنا لنشربها، لم تكن هناك حاجة إلى الانزعاج من البرج كنا في كامل ملابسنا ، والشقوق لم تكن كبيرة، ومن بعيد يمكن رؤيتنا كزوجين سعيدين.

- يجب أن نفعل شيئا

- لنفعل شيئا بعد العودة.

أغلقنا الحقائب وانطلقنا الى المطار .

هولندا بلد غريب ، الناس تذهب جماعات الى مهرجانات إلقاء الشعر ، هذا أمر غير طيب، بالنسبة لي أمر مستحب لأنني شاعر، وزوجتي روائية تكسب مالا، لكن في هولندا ان تكون شاعرا شيء له قيمته، لكن خارج هولندا هذا لاقيمة له .

- إنه أمر مدهش .

الحقيقة أنه كان مدهشا الناس تلتقط لي صورا ، وتجري معي مقابلات صحافية

(*) راي لوريفا Ray Loriga من مواليد مدريد ١٩٦٧ .

وتدعوني لتناول الطعام، وتدفع لي أجر التاكسي ، تحبيني عندما آمر، وتسمع الأشياء التي أقولها ، الناس تهتم بي .

زوجتي كانت سعيدة، لم يكن يهمها ألا يتحدث أحد عن رواياتها . رواياتها مترجمة إلى سبع لغات لكن لايعرفونها في هولندا ، هي تعتقد انه لااهمية لذلك، كانت تحب الجلوس صامتة لتراني أصعد وأصعد وأنتفخ كسمكة بالونية كانت تحب رعاية سمكتها البالونية، وأن تقبل سمكة بالونية، بشكل خاص كانت تحب أن تنام في السرير بضعة أيام مع سمكة بالونية، لأنها تعرف أنني سوف أنفجر بعد ذلك وأظل أحملق في تشققات الأرضية كالأبله دون أن أفعل شيئا لاتقاء الكارثة.

– متى نعود؟

– غدا

مهرجانات الشعر يمكن أن تستمر الأيام أو أسابيع ، أو حتّى شهر، لكنها لاتستمر إلى الأبد. أغلقنا الحقائب وعدنا الى المطار ، في طريق عودتنا إلى البيت لم نكد نتبادل الحديث في الطائرة، كنا متعبين أنا كنت حزينا وربما كانت هي كذلك لا أعرف، ليست هناك طريقة لتبين ذلك .

– سوف أتصل بالنجار

– فكرة طيبة ، صرفنا مالا كثيرا لإصلاح هذه الأرضية .

نظرت أنا عبر نافذة الطائرة، لا أرى شيئا ذا أهمية، ربما يجب على الطائرات أن تطير على ارتفاعات أقل.

– من الأفضل أن تتصلي أنت.

– أنا ؟

وصلنا البيت، اتصلت أنا بالنجار ، أجهدني حتى استطعت أن اقنعه أن يأتي ليرى الارضية، لكنه في النهاية قال نعم سيأتي. يبدو أنه كان في حاجة ليقول لنا شيئا آخر أيضا، لم يكن موافقا على النقود التي دفعناها له، كان هناك خطأ ما ، هذا ماقاله .

جلسنا في الصالون، كانت الشقوق تجري تحت أقدامنا ، والنجار يرفض تحمل المسئولية قال اننا فتحنا النوافذ قبل الموعد أو بعد الموعد ، وتحدث عن الرطوبة والجفاف كما لو كانت الأرضيات أشخاص من لحم ودم ، كما لو كانت بشرا من النوع السيئ، ثم وضع أمامنا أوراقا مليئة بالأرقام كثيرة .

– من الواضح أن هناك خطأ ما ، لا تزالون تدينون لي ببعض المال.

نحن لانعرف غير أن الأرضية تتشقق يحملق النجار في زوجتي ، وزوجتي تحملق فيَّ ، وأنا أحملق في الشقوق. كنت أشعر بالغثيان ، ليس الغثيان بشكل خاص ، بل بذلك الغثيان الذي شعرت به طوال حياتي، وظللنا كما كنا في البداية نتحاور لفترة طويلة، لكنها عندما انتبهت إلى أنني أبكي ، أخرجت ببساطة شيكا، وقامت بإخراج النجار الملعون من البيت .

بعدها خرجنا نحن الاثنين إلى الشرفة لنتأكد من أن تلك الأشكال الصغيرة العارية لم تر أي شيء من مكانها في البرج.■

شعر

وعدنا ياقدس

الدكتور حسن النعمة (*)

إلى حادي القدس دارة الله العتيقة ، الفنان المبدع الأستاذ عبد العزيز ناصر عبيدان ، تحية إكبار وتجلة لألحانه المقدسية الرائعة ، وتحية تقدير واعتزاز «لألبومه» المقدسي المرتقب .

وعدنا يا «قدس» بالإسراء يدنو
منك وصلاً وهو للمعراج يرنو
والهوى القدسي قد وحدنا
في جهاد يتنامى ونحن
ما لنا نكتمه فالملتقى
لافتداء القدس شوق مستكن
ما لنا نطوي عليها أضلعا
يستحر الوجد فيها فتجن
فالخلوج الطهر تبكي ابنتها
هجرتها في النوى وازورّ ابن
قد برت بها الأذى فانتفضت
في إباء الجرح تشكو وتئن
عانقوها بالهوى قدسية
فهي روح ورياحين وعدن
وأعيذوها سخاء إنها
منة الله التي لا تستمن

دارة الجلى محياها حمى
كله لطف وإشراق وحسن
قرة الدنيا وبشرانا بها
قبلة مكحولة المرأى وجفن
وهي أولى المشتهى في عالم
يتنامى فيه إبداع وفن
هبة الله ومن ساوى بها
دارة فيها البرايا تطمئن
أودع الله بها أسراره
فهي في كنه الهوى كنز وحصن
مرتع الأوطار لو تقضى بها
والنبانات مصافاة ودن
نال منك الضيم يا قدس وقد
هان فينا الجرح واستخذى مجن
ما لدمع فيك يا غاليتي
يتهامى وشآبيبك مزن
شب في فوديك يا معشوقتي
ضرم وأنداح مبيض مسن
وتلقاك بما يحمله
أشر يلظى به إفك وضغن
صب في جنبيك من جاحمه
عزريات أطبقت ، وارتد دجن
كم بغت صهيون لما ترعوي
فهي رجس عث في المحراب عفن

(*) شاعر قطري

أَوْلَغَتْ فِي كُلِّ رُكْنٍ مَشْرَباً
مِنْ دَمِ البَغْضاءِ، فانتن رُكْنْ
وأتقنت السِّلْمَ تُوحي نهجا
كُلُّهُ زَيْفٌ وتضليلٌ ومَيْن
صفقت أخدعة وانكشفت
عورة الذل فهل يصدق ظن
بنت لؤم وسفاح سرقت
نوم عشاق لها لم يطمئنوا
نهنهتهم خدعة فانخذلوا
وشجاهم عزف داوود فغنوا
ما يرجى - ليت شعري - سادر
في الخنا قد ذله وهم وظن
قبلة الله التي باركها
آية تترى وتاريخا يعن
أعتق الله حماها وهي في
ذمة المولى إذا استعبد قن
طارحتها سدرة في المنتهى
وجدها، فانقاد بالتسليم كون
وحداها الركب فاهم بدأوا
في معاريج الدنى حنوا وثنوا
وشدا الخلد على مزهرها
بافتخار وانتشى بالزهو لحن
أنت صناجته ما سمعت
غيرك الدنيا أصما لا يرن
معزفاك المجد والعليا معا
أنت أم لهما أنت حضن
ميزة النعمى فلولا ربها
ما انجلى كم وما أورق غصن
ما اكتسى بالخير مخضلا ثرى
أوزها أوتاه أملود وفن

أيكة القلب مناجاة الهوى
جن فيها الأنس واستأنس جن
وندامى الألى شاقهم
سرحك المعراج والروض الأغن
طوقتهم مقة واستامهم
في رحاب القدس إيلاف وأمن
لن يموت الوجد في أعماقنا
أنت سلوانا وأنت اليوم من
وإذا الأكفان خيطت للفدا
نحن يا قدساه أكفان وردن
وغدا بالقدس أو بعد غد
وإذا ما جاءها قرن وقرن
سوف تحيا القدس في أجيالنا
وضمير القدس في الأجيال رهن
لا الردى يرهبها لا غاصب
لا ولا قتل وتعذيب وسجن
نحن عشاقك يا «قدساه» لم
ننقض العهد وحراسك نحن
أكرموا قدسكم ركب الفدا
فالكريم النجد حر لا يضن
في صمود الحق ما افلتت يد
بعراها استمسكت أو زل متن
أشعلوها ثورة لا هبة
في جناها وعلى الباغين شنوا
حرب أبرار إلى الجنة حنوا
واشتهوها في خلود وتمنوا
وعدنا يا «قدس» بالإسراء يدنو
منك وصلا وهو للمعراج يرنو ■

شعر

دعوة لحفلِ زفافِ الغُول

درويش الاسيوطي (*)

مقدمة :

جدتي حكايةٌ قديمة
عن طفلة جميلة يتيمة
وإخوة سباع.....
شعور صدرهم تُفتّق الزَرَدْ،
وقومها
كأنهم رمالُ شاطىءٍ
رجالهم بلا عددْ..
وكانَ ياما كانَ ولَدْ..

حكاية :

كانتْ بنتٌ تستلقي
بين البحرِ وبين النهر
مسافات من عطشٍ ... وغناءْ
حين تداعبُ فرحتَها
يرقصُ موجُ البحرِ،
وشطُّ النهرِ،
وتشتعل الأضواءْ
بنتٌ جمعتْ في ضحكتِها...
عطرَ الليمونِ
وقرآنَ الفجرِ،
وزلزلةَ الإسراءْ
بنتٌ تعشقُ ولداً
يبلغُ خمسةَ حروبٍ
وهزائم لاتُحصى
ولداً...
يعرفُ أنّ له عماً ماتَ
ولايعرفُ أيَّ مطاراتِ الدنيا
أخفى جثتَهُ عن عينِ العسسِ الدولي
وله أخٌ بعثرَ قنبلةً
في حفلِ زفافِ الغولِ
وحمّلها بمقاطعَ منْ جسدٍ / أغنيةٍ
واستنبتَ في صدرِ حبيبتِهِ
خارطةَ البردِ والمنفى!!
ولداً...
يعرفُ أنَّ سلاطينَ القهرِ
لديهم شبقٌ لايفنى
لبياضِ عيونِ الغولِ
لديهم شبقٌ
للحمِ الأبيضِ،
والرأيِ الأبيضِ،
والبيتِ الأبيضِ،
والراياتِ البيضِ،

(*) شاعر مصري

لهذا ...
حاولَ أنْ يَخرجَ من جلدٍ طينيٍ
أعطتهُ لهُ الأرضُ
وحالفهُ الخذلانْ..
بنتٌ..
يعشقُها الغولُ...
وتكرهُ أن تبقى في الأسرِ
كراهةَ أن يبقى في الكفرِ نبيٌ...
بنتٌ..
جمعتْ عشرينَ ربيعاً
واكتنزت في القلبِ
أناشيدَ حصادٍ،
وزغاريدَ ختَانْ
واختزنتْ في الردْفين
تفاصيلَ الرقصِ الطينيِ،
وإيقاعَ الدبكةِ في الأعراسِ،
وخطّتْ بالشطِ مواعيدَ الولدِ الطينيِ
ملايينَ الألحانْ..
بنتٌ تعشقُ ولداً
لايعرفُ وطناً،
أو لحناً،
أو معنىً للعيشِ .... سواها،
لكنْ يعرفُ
كيف يكونُ العيشُ لعينيها،
ويكونُ الموتُ فداها..
كنّا نعلمُ
أنّ العشقَ سيقتلُها
إنْ نحنُ حجبْنا عنها الولدَ الطينيَ
وكنّا نعلمُ أنّ الحزنَ سيقتُلنا
إنْ أسلمنا للغولِ المتربصِ ولداً
ترْهبُهُ كلُّ ذئابِ الأرضِ
وتخشاهُ الغيلانْ.
لكنْ...
حين اجتمع الغيلانُ عليه
ونصبوا للعرس الدامي رايتهم
خُنّا ...
وتحسسنا البللَ المؤسفَ بين الفخذين
ولذنا بالأركانْ..
أعطينا للغول مناشفها
كي يبحث فينا عن رائحة للعشق الطيني...
وكانْ... وكانْ... وكانْ...

خاتمة

كل عصافير العالم تشهد
أنا أسلمنا للغيلان المسعورة بنتا
تستلقي بين البحر وبين النهر
مسافات من عطش وغناء
.... كل فراشات العالم تعلم
أن زفاف الغول على البنت زنا ...
لكنّ وفود عشائرنا
ترقص في حفل زفاف الغول
وتزعم أن الحفلة عقد قران ...
بهتانٌ هذا العرس الدامي...
بهتانٌ .... بهتانٌ .... بهتانٌ ...■

شعر

طليطلة تزهر
سوسنة من نبع رخام

أحمد الطريبق أحمد *

١

قمر... كان يزخرف ليلته برخام الضوءِ
ويرخي خلف ستار الشمس،
هالة إبحار في اللازورد،
أي سمير السفر الصاحي يطوي سحب الأمداء،
يسابق وفد الريحْ،
وعيون الرُّحّل تنقط بالسهر الفاحم منديل البحر...
أمامي بحر/ وسماوات سبعْ،
وكتابي لوحة نجم : لألاة الفجرِ حَواشٍ
وحروفٌ قبه
وخيالي متسع/ لسؤال يسع الأكوانَ
ويختزل الحيرة في حيرتها،
ليس لهذا القادم من (مَرَج البحرين)
ورفاق الظلماتْ،
إلا أن يحرق جفْنيه،
وسفائنَ أحلام الشعراء،
ويستسلمُ بحّار الغيب،
ومخاطرةُ الأنواء،
تستلم أجواءَ الظنِّ على ألويةٍ... وقلاع
انخلعتْ من دائرة الريح
ومسافات الإبصار

٢

منذ العقدين على جيد الأيام
انفرطت حبات بيضاء ،، وحمراء ... وخضراء ،
لم تكتحل الأعين (عين العاشق)،
من زرقة بحر الروم؛
(كان يمني جيش القلب
بجزائر مرجان،
وعرائس خلجان..
وجرائر وجدان ..
وممالك ينشدها بالعشق / وليس السيف)
لايملك منها الدهر سوى ماأبقاه الحدثان..
دارت دورتها
حجبت عن مغنى الليل عريس الأضواء،
يتنازع هذا الكون صراع،
بين الغائب في مسراه،
وبين الحاضر في مجراه،
خرجت من بئر الظلمة فوارة شمس ،
روت بالأنوار،
مضائق أروقة ظمأى
مثقلة بغبار الأقدام

(*) شاعر وباحث مغربي

٣

ها انذا .. وطليطلة في يوم الأحد الأبيض
من رزنامتها:
موصدة كل الأبواب بها،
مغلقة أسواق الرزق .. وخاوية من شرطتها،
إلا من حانات وكنائس يقصدها،
السواحون ، وأقوام يلتقطون لها..
صورا ببهاء الألوان :
– كيف تغني الروح / أو الريح
لهذا البنيان المرصوص،
على أعمدة ورخام..
وتماثيل عزاء
يتنازعني وأنا أنشق على ذاتي ،
وأشق الخطوة .. والخطوات ،
على سرداب التيه..
أشباه وتظائر أمكنة علقت بالقلب ..
وأهداب العين :
طلعة فاس .. تنزل منها،
لتدور الدورة .. والدورات،
الرجعة .. والأخرى ،
كي تحظى بالعطارين... وبالصفارين..
أقبية يعبق منها عطر الروح،
تتلون فيها رائحة الحناء،
طين معجون بالخير وبالبركات
حجر ينطق بالماء،
بوابات يلتحم الجسم بها
فتراها فاتنة ضجت بأنوثتها،
وتعرت إلا مما تبقيه الحشمة والأعراف ..
طلعة فاس أخرى كبرى
تمثل في ذاكرتي..
وأنا أتناسل بالخطو على أرصفة ملساء،
أرفع رأسي أحيانا،
ترنو بالعين أحايين ،
وإذا بك في أحياء من بغداد – المنصور:
شرفات .. وشناشيل،
مزهريات داخلها زمن، فتكل منها الوشي الأصلي..
تسألني سائحة من قوم اليابان:
– ماذا تعني لفظة طوليدو..
(شامت في عيني برقا شرقيا)
– خفة وزن انقص منها أطراف المعنى
قلت لها ..
طليطلة لا طولدو في معجم بلدان الأجداد
ينطقها العربي على هيأتها : تدويرا لا يلحقه نقص ..
– هل ضاعت منها أطراف ، قالت
– كلا ... كان جوابي،
إن الجوهر باق في ذاكرة الأعراض
طوليدو
طولدو
طولدو...
طولدو...

٤

هرولت على خبب،
أبحث عن قافية هربت من شباك الأسر،
ظلت بين جدار،
أوصلت رحلتها،
فتوارت خلف السوق وبين القصر،
لم أسمع لازمة من توشيح شق « جيوب الليل»

على عهد صار رثاء للأطلال..
في الباحات يشقون جيوب الصبح،
لاتسمع إلا مدات
تصاعد من لازمة،
قصت منها أجنحة ليلاء،
أولى
أولى
أولى
أوليت مداراتي ... وتركت الصدفة تهديني ..
ماأسعدني ..
إذ لمح الحدس رؤى « سوسنة»
نبتت من نبع رخام ،
وعريشات منها ... تتدلى ، كالهدب المثقل بالأنداء،
أرسلها قبل الفجر إليها ،
كرسالة وصل ،
من مجهول ..
داومت النظرات إلى هيئتها..
علي أكتشف السر ، فأحميها ،
من عبث المارة والزوار الدخلاء،
من أين النبت .. وهذا الماء الجاري ،
يتضوع من أنفاس الخضرة فيها ..
سحر شرقي
وعبير اشبيلي ،
سار شذاه..
من قصر المعتمد المذعور
إلى حوش مهجور..
يحضن « سوسنة» في حوض صخري
يتوهج من قامتها الميسا،
ألق التاريخ ، وإعجاز الأنثى.

في كل صباح،
عبر طريقي اليومي إلى قصر العرفان
كنت أحييها..
وأرش عليها نفسا ، من نفسي،
عربي المحتد والروح،
آه ... خمسة أيام ، من جغرافية الوصل،
لاتكفي
ليتوعه هذا العشق الفردوسي،
بين الحجر وبين الماء،
لكني أودعت السر ليبقى الاكسير،
على مر الأيام – أو – الأعوام

٥

هل يولد نبت آخر في جانبها،
هل يورق هذا البوح الفجري،
على مرأى العين ،
وبين سهوب جرداء ،
لتبعث – أو تحيا – أندلس أخرى،
خلف شغاف الوجدان..
... آه ...على .. بعد .. ومدى خطوات،
بيت لله وحيد،
يحاصره – ويظلله شجر – وحديد،
غاب الوهج الروحي،
من المحراب المسجون،
وضاع المفتاح..
توارى ، مسروقا..
تبحث عن سيرته في سوق المعروضات..
على الحائط ملقى..
أو مسجونا في غمد السيف .. الهارب من فارسه ،
يوم رحيل السلطان..

من أندلس الوجدان ..
إلى ذاكرة الأزمان ..
لم يبق لأهلي ..
من ملك طليطة إلا
هذا البيت تاكلت أحرف « سورته»
من علياه.. ..
بيت لله وحيد،
سوسنة للوجد وللما..
من يحمل قطرة روح – أو روح
يزرعها في البيت المهجور..
وفي الحوض المسجور
المسحور
إلا من وشم يخفي سحنتها
العذراء
عن الغربا..
تلقاك خرائطها..
تتلون ... في كل مكان ،
تتشد معناها في قاموس الأبجديات
غاب مصنفه – أو مات..
فوداعا .. ياحرفا من صخر
ينضح بالإخصاب ..
ويامنعرجا
يفضي بالنبض،
إلى مزرعة الأشواق..
تتشابه فيها أسماء الأزهار
أحمي سوسنة
يسقيها
ابد الدهر .. قصيد لايفنى،
بالماء .. كما بالنار..
وياأنت..
طليطلتي ..
لغز استفهام ... في هامش
رحلتي الصغرى
لا الكبرى ■

شعر

بثينة في مملكة الهزيمة

صالحة غابش*

كأني تآلفت في لغة هزمت فهْمَ من عبروا
وظلت تماثيلهم تنحت النار فينا
تشكلها هيئة قاحلة
وريحاً تموت على حزننا
كأني ليلٌ يفسر للصبح نفسه
ويبقى الصباح انكشافي عليه
فرّت نحو عباءتي الساخرة
توقفني هكذا" ليس هذا الصباح لكْ"
هنا كنت أدفن دمعة صبري
أمزّق أوراق كلّ الوعود التي سخرت من وفائي
وظلت تراقبني أتجمد شيئاً فشيئاً
تشيّع انتظاراتي الساذجة

• • •

دموع الليالي ...
وكل المسامع غادرن مملكة المعتمد
وكلّ وصيفات عرش هزيمته
ويبقين منفاه في الغربات غناءً جريحاً
صدى في دموع بثينة
وكل القلوب جنود مخشبة عند باب حراسته
دموع...

فتطفو اللغاتُ بحرفٍ هجين
تُمجدهُ كائنات الخيانة
دموع بثينة بالباب تعرفني
وتعرف من سر صمتي أكثر مما عرفت
تخاف التين يحيكون مصيدة من أنا فتهم
وتترك في الوقت فجوة أسئلتي
فقلّدتْ عنقي وهم سؤالك عني
وكنتْ نسيئةً في معطفٍ لم يكن يسعُكْ
فأهديته رجلاً هرماً..
حرث البردُ قامته ..
ظننتكَ تعرفني

• • •

ظننتهُ يعرفني يابثينة
كما عرفتك الطيور التي رسمت ساحل الأندلس
كما عرفتك ظلال مضيعة لا وُجوه لها
ظننتُ الورود البعيدة إذ تقترب
تصير البساتينُ أجمل
فأسلمتُ للقرب نفسي
فلم تحتملني الحدائق..
ذاك لأني أتيتُ بملء انعتاقك عشقاً.
أضعت أباك
فضاعت دفاتر يقرؤها لمدينته

(*) شاعرة اماراتية

وكنت الأثيرة من مفرداته
حتى أضاع السياقُ ملامحك
فظلت منابر أشبيلية
تبلل أقلامها بلعاب الضحى
وتنتظر المعتمد

لعله يدّخرُ اسمك للخطبة الآتية
ولم يدرِ بعْدُ بأنّ منصة بيعك تصعدك
وأنك ألقيت باسمك في حجرة الخوف
لم يدر بعْدُ بأنّ الفتاة
بدون نصيب ■

مرئيات دخانية

عماد غزالي *

...حنة

...كونك العصفور في عيني
... نخلة الرؤيا،
...ت نثرت هذا الضوء
... كيف المرايا فاستبان
... فضاء من إبر.

...ـها

... عاصفة
...ت مهيأ للورد
...ـهد
... كف تشد صارية المدى،
... ليس بصاحبي
...ـرع
... يصطفيني بالنُذُر

...ش

...ت تعلم
...شاق الحلم
...ـض البراح،
... استشاطت بالجنى الأرواح
... المرايا بالصور،

...دخان

...ت تشهد ماتقبض من الدخان
... على ثريات الأفق

نسج من الفوضى بفجر غابة،
فلذا يداك
تعيد تشكيل الوجود
لتنجلي صور أخر.

على برزخ

هاأنت تقرئنا انكسارات المدى،
هل نحن في الأعراف نألفنا،
وتوحشنا الداثن مرة باللون
والزهر الشاكس؟
أم توزعنا على جنبات هذا النهر،
قلنا:
تلك جنات بعاد،
ذاك يم لا يلوح
وهذه روح شريدة؟

وتطير

ها أنت تبري،
يفلت الخفق الجسور إلى فتيولى العطر،
يطرق واحد بابا.. فتنحت،
تكتوي بالتوق،
يرجع راقصا
فتشد غيمتنا ونبحر
خلفنا رمل،
وتدفع خلفنا..
نار
على الجزر البعيدة ■

...شاعر مصري

السنة التي مضت مع الليل

جوهان نيكولا *

ترجمة : ياسمينة صالح **

في أفق من العتمة والبلاهة ... في هالة من الغيوم الرمادية الكئيبة، وفي تلاطم الأمواج ...فطة على صخور الشاطئ، كان العام ...ب إلى حاله متأبطا حكايات الناس ...تهم... كانت شوارع المدينة شبه خالية، ...وكة للضجر ... كان العام الجديد يحمل ...س كارثة قومية، والحال أنهم اختاروا ...قة، في بيوتهم تفاديا للحزن... أجل الحزن ... مدينة يحكمها الخوف والموت معا ... كان ...ساب هنا سحنة حمراء كلون «النيون»، ... في عادة سحنة كل المدن الجنوب ...يقية... الخطوط الكهربائية الهزيلة تعلن ...ن ...ماء المطاعم، والسينما والفنادق ...قية التي لايدخلها كل الناس ... لكن، ... قلب الليل الحزين والصامت هذا، كان ...ث الحقيقي، المأساوي هو احتضار ...بو» والد «نجوما» ...

على اللافتة الكهربائية التي ينعكس عليها اسم «فندق البحر» حيث من هناك يبدو البحر مختفيا تماما خلف الضباب المزمن... كان ضوء اللافتة ينعكس داخل الغرفة المظلمة، فكان يلامس طلاء الجدران المبلل بالرطوبة .. كانت بقع الضوء تلامس اللوحة الزيتية المعلقة فوق السرير، كانت بقع الضوء أيضا تسقط على الوسادة، وعلى وجه «جابو»، على أنه الضخم العنيد وعلى الأهداب البارزة والجبين العريض المتعالي وعلى الشعر الأبيض الأشعث ... كان «جابو» بهذا الشكل يشبه محاربا اسطوريا في لحظة سكون الى الليل مع أن الحقيقة الوحيدة تقول أن «جابو» ينام ليلته الأخيرة على فراش الموت. كان «نجوما» يرغب لحظتها في قتل شعور الضجر الذي تملكه، تمنى لو يستطيع أن يمد يده إلى كتاب أو أي شيء آخر يتسلى به، لكنه خشي أن يصدر ضجيجا يوقظ والده ... حاول أن ينام، لكن شخير والده منعه من ذلك ... تذكر ماقاله الطبيب «سوف ينتهي قبل الصباح» وفكر في العام القديم الذي سينتهي قبل الصباح أيضا .. كان «نجوما» يصغي إلى أنفاس أبيه وهي

---

* ...جوهان نيكولا»، كاتب من جنوب أفريقيا ... ولد في ...بورج» سنة ١٩٥٧م... درس في فرنسا، يكتب ...ية ومن اصداراته القصصية: «امرأة من فرح»، ...» ، «الزنوج يعزفون لحن الحياة»، والقصة التي ...ها للقارئ اخترناها من مجموعته «نهار الغضب» ...ة في سنة ١٩٩٠م.

** ...ينة صالح كاتبة جزائرية وترجمت هذه القصة عن الفرنسية

تصدر خشخشة غريبة ومفزعة... كان يشعر بالتعب والغثيان داخل غرفة تنشر روائح الأدوية والموت المقبل، ثم فجأة ... إكتشف بحاسته العميقة أن والده مستيقظ، وأنه يتعمد التنفس بهذا الشكل المفزع، ليس لأن «جابو» بحاجة إلى إستنشاق الأوكسيجين، بل لأنه يشعر أن الموت يستدعي ذلك، فعندما ينام المرء على فراش الموت، على أنفاسه أن تتخذ شكلا مميزا... نظر إلى أبيه مرة أخرى، ثم أحس أنه غير قادر على المكوث طوال الليل هكذا ...

تساءل بينه وبين نفسه: «لماذا يريد أن يبدو كملك أسود مقوض من سلطة عليا؟؟!».

- ياألهي، نجني من الحياة السفلى، ساعدني على الموت وإيجاد الراحة الأبدية..

قالها «جابو» ثم أدار رأسه نحو الجدار... كانت جملته تلك كافية لتجعل «نجوما» يغادر مقعده ويتقدم من فراش أبيه... انحنى عليه معدلا الغطاء فوقه وكأن «جابو» أحس بقرب إبنه منه، قال مرة أخرى

- ياألهي، نجني من مخالب الأشرار، من أيدي الظالمين...

«ياله من ليل!» فكر «نجوما» وهو يدنو من النافذة ... كان الليل ثقيلا ومملا للغاية ... فكر في الحياة التي عاشها من قبل، فكر في الحياة التي سوف يعيشها من بعد، «ولاشيء» سوى الفقر والحرب.

«نجوما» عامل في مكتب البريد .. عمله يقتصر على تصفيف الرسائل وختمها يوميا، وهو عمل بلا معنى ربما لهذا السبب، اختار طلب إجازة من شغله، كي يلازم والده في ساعاته الأخيرة، معتقدا أنه سوف يستغل الوقت في الاستمتاع والاسترخاء، ولكنه في هذه الليلة بالذات يشعر بأنه لا فرق بين الحياة والموت أما «جابو» فكان تاجرا بسيطا، يكاد دكانه يخلو من كل شيء ... هكذا هي طقوس الحياة هنا... حياة تحددها الألوان .. «جابو» و«نجوما» زنجيان في مدينة تضطهد الزنوج وتصنع جدارا مهولا بين ضفتي الوجود ... من الجهة الشرقية يسكن البيض، ومن الجهة الغربية المعزولة، يسكن السود، و«لاشيء» يجعل ضفة تلتقي بأخرى..

- ياإلهي، خلصني من الأشرار ... امنح لروحي سعادة الانتهاء ...

كان صوت «جابو» أقرب الى الغناء الجنائزي .. كان يحدق في السقف شاحبا ... مد «نجوما» يده إلى زر النور فأضاء الغرفة بضوء أصفر شاحب يطبع الأثاث بطابع المأساة.

- هل أساعدك ياأبي ؟

- الدم ... الدم في كل مكان ... أراه يسيل ... دم السود ... إخوانك يا «نجوما» ...

ضغط «نجوما» على فكيه كي لايصرخ، كان يدرك أن والده يهذي ومع ذلك لايملك سوى الشعور بالقرف... تمنى فجأة لو أنه خرج هذه الليلة ليعيش آخر ليل من السنة التي سوف تنتهي عند حافة الصباح ... مسألة وقت فقط» قال الطبيب ... مسألة وقت وينتهي والده، مسألة وقت وينتهي الليل...

يا أبي . امنح لشعبي النور . امنحهم سكينة واطبع قلوبهم بالايمان..

يا أبي «فكر «نجوما» وهو ينظر إلى أبيه لذا يتكلم بهذا الشكل؟ كأنه ملك يلقي كلمة تأبينية بمناسبة تاريخية» . ولم يتمالك نفسه . فابتسم.

- لاتبتسم ... (قالها «جابو» وهو يرمق إبنه بغضب) لاتبتسم ياإبني . لان الذين دفعوا حياتهم فعلوا ذلك بدافع الايمان . فعلوا ذلك من أجلك . لأجل جيلك..

- عفوا يا أبي . أنا لم أبتسم ..

- أتظنني أهذي يابني . أنا في كامل قواي العقلية . هل تسمعني ؟ الزنوج هم الاصل في كل مكان.. الزنوج هم الحقيقة التي حاولوا القضاء عليها... إنهم أغراب هؤلاء البيض ... مجرد أغراب هل تسمع ؟!! (كان صوته هزيلا بلا حياة) .... «نجوما»...

- نعم يا أبي ..

- مد لي يدك يابني ..

ومد له يده... كانت يد «جوبا» خشنة . يابسة ... مع ذلك . كان ابنه يشعر بالجاذبية لهذه اللمسة ... وتحولت الجاذبية إلى حزن... وهو يمسك بيد أبيه... تلك اليد التي تمناها منذ صار شابا . كان يشعر بالدهشة أيضا وهو يتأمل شكل الموت ... الموت ... الذي يجعله الآن قريبا من أبيه بينما الحياة بطولها وعرضها لم تمنح له حميمية كهذه؟ شد يده بقوة ... قال «جوبا» :

- لاتجعل نفسك عبدا لأحد من البشر يابني..

- نعم ياأبي ..

- ...... «نجوما»

- نعم ياأبي ...

شهق «جوبا» شهقة مفزعة ... كان وجهه يتقلص تحت وطأة الألم . وفجأة ... سقطت رأسه على الوساد ميتا... ساد الصمت ثقيلا وموجعا داخل الغرفة ... كان «نجوما» مايزال منحنيا على أبيه ممسكا بيده الصبية وكان فم «جوبا» مفتوحا كأنه سوف يستعيد الكلمة ليقول مالم يتمه من كلام ... كان «نجوما» حائرا . كيف يتصرف؟ أحس بالرعب وهو يتذكر أنه لايستطيع التحرك قبل الصباح . حتى الجيران لايمكنه إيقاظهم . ماذا سيقولون له إن هو تجرأ واستنجد بهم؟ سوف ينظرون إليه نظرة شزرا . متهكمة ثم سيقولون له : « اسمع يا نجوما أبوك مات في فراشه . فانظر حولك... كم من رجل مات في سريره؟ الموت في الشوارع . في الحقول وفي المصانع... الموت في كل مكان . والذين يموتون يوميا دفاعا عن لوننا وكرامتنا هم الشهداء» فقط» ... ارتدى سترته وغادر البيت... كان بحاجة الى الخروج . والتفكير بحرية.. فكر في الاتصال بأحد مكاتب الدفن ليقوموا عنه بإجراءات دفن «جوبا» ... كان الهواء في الخارج ملوثا بالدخان . ومع ذلك استنشقه ملء صدره . ثم مضى باتجاه الأمام... كان الليل ينسحب . وخيوط الصباح تبدو ظاهرة . تؤكد أنه العام الجديد.■

كرسي الباشا

قصة بقلم : سلوى بكر *

هم الملاك ونحن المستأجرون ، ورغم ذلك فعلاقتنا لابأس بها، لا بل هي طيبة فعلا، فلا هم يسلكون معنا مسلك اصحاب البيوت فيأمرون وينهون فيما يتعلق بخاصتهم ونحن كنا من الذوق والكياسة بما يكفي ، لنحرص على مكانهم ومكانة مكانتنا : لا إسراف في استهلاك المياه ، لاتبدية على السلالم ، لا تخريب لزرع الحديقة ، أو نشر غسيل على حبال الشرفة ، يشر ماؤه لبيل غسيلهم الناشف.

أمهم طنط فاطمة اغا صاحبة أمي ، ووفقا لأمي : تكبرها بعشرين سنة ، لكنهما تتعاملان ببساطة ومودة أنداد في ذات العمر ، فإذا كانت أمي طيّبة فطنط فاطمة ربما كانت أطيب منها ، وهي مسالمة، ربما سلاما إجباريا طال معظم الناس الذين سادوا في الزمن الذي بات يطلق عليه العهد البائد ، فبعد الثورة أمموا معظم املاكها وأملاك عائلتها من بيوت وأطيان في مناطق مختلفة من البلاد، ولم يتبق لها إلا ذلك البيت القديم المبني على طراز هجين من الايطالي والفرنسي والعثماني أو أي طراز آخر كوزموبوليتاني يمكن مشاهدته من أي مدينة من مدننا مر عليها عسكر القرن التاسع عشر الاوروبيون ولقد ظلت نسور سقفه البسماركية الأربعة شاهدا على محـ غابر شهده البيت لكنها باتت تستدعي الشفـ دون الاستفزاز على رغم مخالبها المفتوحة تهديدا أو أظافرها المشرعة وعيدا ، بسبب تساقط معظم ريش أجنحتها الجصيّة من السقف ، ولم يك الجعرانان النحاسيان المثبتان على بابه الحديدي بأحسن حالا وقد زحف عليهما الصدأ الاخضر ملتهما لمعانـ القديم ليضيف إلى مأساة تكبيلهما المزمن بقضبانه الحديدية مأساة أخرى عندما أصـ حبيب الملايين جمال عبدالناصر قراراته بتخفيض ايجارات المساكن مرتين لم تحقد طنط فاطمة عليه وظلت صورته وهو يرفع ـ مصر على مبنى قناة السويس معلقة على حائط حجرة السفرة بمكانها ولم تتغير معاملتها لنا نحن المستأجرين لشقق بيتها فقط الذي تغير كان اهتمامها بالحديقة فقد بدأ حماسها للأشجار والنباتات المزروعة ـ يقل شيئا فشيئا حتى ذبل معظمها ومات وكانت تبدو لي خلال تلك الأيام بشعرها

(*) قاصة مصرية

الابيض المهوس حول رأسها الضخم وعنقها السمين كأسد هصور شاخ وفقد عرينه إلى الأبد ، وكنت ألحظ حسرة شفيقة تعتريها أحيانا عندما تسير على ممرات الحديقة البلاطية الملونة وهي تتأمل رسوماتها المتشكلة على هيئة اقاع وطيور وحيوانات ، وتقول لأمي السائرة الى جوارها آنذاك :

– فنان اسطى والله من عمل كل ذلك .. كان عنده صبر وطول بال .

كنا ننزل إلى شقة طنط فاطمة بالدور الأول المفتوح على جنينة لننطلق فيها لاعبين جميعا بناتا وأولادا بتاريخنا المحفور في أعماق لاوعينا فنتجسد تماثيلا بمجرد أن يعلن أحدنا: تماثيل اسكندرية يابنات مصر اذ تتسمر أختي فاتن كتمثال فينوس بصدر ممسوح لم تجد الا ثنا عشرة عاما التي عاشتها باكبر منه ، بينما يعتلي أخي الاصغر شجرة معلنا أنه الاسكندر الاكبر، وأحيانا كنا نلعب عسكر وحرامية» إحياء الزمن المملوكي العصيب اما الانجليز ، فقد حقرناهم في العابنا «كيك على العالي ، كيك على الواطي » ونحن نمط في الكلمة الانجليزية kick بينما نقفز معتلين السلالم و نهبط مسرعين الى الأرض ، و«كرسي الباشا» الذي كنا نضطر اليه اضطرارا عند صدور أوامر علوية لنا من طنط فاطمة لتلعيب الصغار دون سن الجري والرمح درءا لضيق الكبار بهم قليلا ، وقد كان ذلك ما فعلته معنا ذات غروب شتوي خاضع لنفوذ ريح مستخفة بكل شيء إذ أطلت علينا ونحن نلعب بالحديقة ونادتنا من شباك مطبخها آمرة :

– يافاتن ، ياسامية ، ياسمير ، تعالوا شيلوا عزيز وارحموا امكم ولاعبوه كرسي الباشا .

تجاهلنا نداءها بعض الوقت ، فقد كنا متشاغلين بالبحث عن مخابيء « حرامي الحلة» وهو نوع من النمل الأسود الكبير لايقرص ولا يؤذي لكنه كان عرضة لمضايقتنا له دائما بينما هو يشتغل بجد ناقلا شحنة طعام قد تكون فتيتة خبز صغيرة أو حبة عنب جافة ، إلى أحد مخازنه . ولما لم نرد صعّدت أمرها بحزم وهي تصرخ .

– أسمعت خنتزور منك لها ؟ ياالله ، اطلعوا شيلوا عزيز خلينا نشوف شغلنا ونخلص ايدينا من العجين إمتثلنا فقفزنا السلالم الى المطبخ لنجدها مازالت جالسة قبالة امي تصنعان على طاولة المطبخ فطير الرحمة تمهيدا لخبزه لياخذوه يوم الخميس الى القرافة لتوزيعه على روح أمها التي ماتت منذ أسبوعين .

حاولت فاتن أختي الكبرى إيجاد معوقات فقالت :

– طيب عاوزين مخده نشيل عليها عزيز.

– هاتوا مخده من جوه ، لكن إياكم توسخوها أو تقع منكم على الأرض .

طيب .

قلنا في نفس واحد ، وجرينا إلى غرف النوم لنخطف مخده من على أقرب سرير

صادفناه ونطير بها الى الجنينة مرة أخرى ، بعد أن حملت فاتن عزيزا معنا .

سمير وفاتن شبكا ايديهما الاربعة مجتمعة مشكلين قاعدة الكرسي ووضعنا المخدة فوقها ليجلس الملك المبجل عزيز على دستة الوسائدي، بينما أسند ظهره بيدي من الخلف لئلا يقع، فلما استتب الوضع رحنا نتحرك بالموكب ونحن نهتف بعزم حيلنا.

- كرسي الباشا عزيز عاش .. كرسي الباشا عزيز عاش لاأدري هل كان عزيز يستمتع بهذه اللعبة حقا أم يظن نفسه ملكا حقيقيا يتوجب حمله ؟ فلقد فتح شدقيه كما يفعل عادة عندما نلاعبه وبانت درادير فمه الخالي من الاسنان. كنت أظن دائما وبجد أن عزيز يتصور نفسه ملكا لأنه كان يبدو لي وهو على هذه الحال أشبه بالعديد من الملوك والرؤساء الذين أشاهد صورهم في الصحف التي يقرؤها أبي ، لكن ماكان يثير حنقي يوما هو لعابه النازل عمالا على بطال وهو على كرسي العرش ، وهو مافعله خلال ذلك اليوم كذلك ، إذ همى غيث فمه على اقرب شيء صادفه وهو راحة عايدة بنت طنط فاطمة الصغرى والتي كانت تحاول سنده من الأمام فقالت متقززة :

- يامقرف ... يابو ريالة ... كفاية... أقفل بقك..

واصل عزيز سعادته غير مكترث بها وواصلنا نحن هتافنا سائرين متهكمين على عايدة ، ولكن فجأة تعثرت عايدة في حجر بالأرض فسقطت لنسقط جميعا فوقها بينما استطعت بصعوبة الحفاظ على عزيز ومنعته من السقوط ، فراح يبكي وقد هاله على مايبدو انقلاب النظام وسقوط الملكية .

أخذنا نتضاحك وقد أثارتنا المفاجأة ، فظللنا راقدين فوق بعضنا البعض على المخدة ، وعزيز فوقنا يبكي ، لكنه سرعان ماكف عن البكاء، وقد أصابته موجة ضحكاتنا برشيشها فراح يكركر ويثغو بسعادة أضحكتنا أكثر لكني أوقفته بضربة خفيفة على يده بعد أن تمادى ناسيا نفسه وراح يقبض على ضفيرتي بقوة آلمتني وكأنها حبل غسيل وليست شعرا آدميا .

أفقنا من نوبة الضحك وبدأنا ننهض نافضين التراب عنا ، لكن سرعان ماهالنا مارأيناه ولم نكن قد حسبنا حسابه أبداً.

كانت المخدة العرش قد تهرأ قماشها وتمزق وانبعثت أحشاؤها كما من الأوراق المكدسة فوق بعضها البعض والتي ماكدنا نهم بالتقاطها حتى كانت ريح الخريف الناشطة قد سارعت تبعثرتها وتطيرها كحمامات صغيرة ولايمكن الامساك بها جرينا محاولين اللحاق بها لكن وجود عزيز معنا والخوف الذي بدأ يداهمنا جعلنا لانواصل المحاولة ، بل نفضل الجري الى المطبخ لننقل إلى طنط فاطمة خبر المخدة الأليم.

- طنط .... وقعنا المخدة ووقعنا وانقطع قماشها والورق كله طار ، حركت طنط فاطمة إليتين اختزنتا سنينا طويلة من أكل الدسم والسمن البلدي تاركة عجين الرحمة وسارت

إلى الشباك لتستطلع أحوال المخدة بعد أن لطمت صدرها لطمة تردد صوتها بقوة كنتيجة لاصطدام كف لايقل بأي حال عن رطل، بتحر يماثل عشرة أضعافه بينما راحت تطلق مونولوجها الموجه لنا بعبارات ناهرة سريعة .

— آه ياجحوش كلكم، مخدة غندور ابني .

حولت أمي المونولوج الى ديالوج وفتحت قاموس المحيط للشتائم العائلية المعروفة ثم أعلنت عن اجراء برنامج تأديبي شامل ، سوف يطبق علينا بمجرد عودتنا إلى الشقة بعد أن ننتهي من عمل فطير الرحمة. عدنا إلى الحديقة مرة أخرى ، رجعنا بالمخدة المجني عليها . كانت طنط فاطمة قد هدأت قليلا ، أخذت المخدة وراحت تتأمل بطانتها الممزق وقطنها البارز بحسرة ، ثم وضعتها جانبا وراحت تكمل عمل الفطير صامتة وكأنها تبذل جهدا كبيرا حتى تكظم غيظها لكن لم يكن من الممكن ان تكظم طنط فاطمة غيظها إلى الأبد . فبعد أيام قليلة جاء إلى البيت القديم عساكر كثيرون بلباس أسود ليكبسوا شقتها ويفتشونها قالبين كل شيء فيها رأسا على عقب .

وبعد أن انتهوا أخذوا الغندور معهم ، وذهبوا به بعيدا عن البيت لسنوات طويلة.

أمي ظلت تحكي الحكاية لكلّ من يزورها وهي تبكي بينما تقول :

—مسكين ياعين أمه . كان شاب سكّره ، وطالب شاطر. سنة واحدة كانت باقية له ويتخرج من كلية الحقوق . لكن المسكين كان حاطط المنشورات في المخدة . والعيال لعبوا بها في الجنينة. وكل الناس عرفت أن الاستاذ اسماعيل ساكن الدور الرابع هو المبلغ عن الغندور لأنه شغال في وزارة الداخلية ثم ..

«أمي، أمي.... صعبانه عليّ امة. عمرنا ماشفنا منها إلاّ كل خير ، ولما نقصوا الايجار مرتين قبلت الموضوع برضا وطيب خاطر... تصوروا ؟ قالوا لها قضية الغندور هي محاولة قلب نظام الحكم ... تصوروا ؟ تتابع أمي البكاء والحديث ونحن نتأملها وحزن يأكل قلوبنا على الغندور وخجل هائل يلتهم روحنا مما فعلناه ، خصوصا كلما تصادمت نظراتنا مع نظرات طنط فاطمة التي رأيناها تنتظر وتنتظر عودة الغندور بينما هي تذوي شيئا فشيئا بسبب المرض ثم تموت ■

المشهد اليومي

أحمد خلف *

وجم الجميع جزعين كأنهم ثبتوا أمام المشهد، بلاحراك، لما أخرجت جثة الرجل عن داخل المنزل، لم يجرؤ أحد على كسر طوق الصمت بل عبروا سنوات فتوتهم صامتين يدوسونها على مضض ، مالبث الهمس أن دار فيما بينهم يتبعه لغط بدا في الجوار كأنه الأنين ، فقد بوغتوا بالذي جرى ، كل شيء كان شاخصا أمام أبصارهم، طرحوا أخاهم على أرض الزقاق لاتذين بالنظرات الخرساء والكلام المؤجل ، تلك لحظة الكشف عن المرتاب، لم تكن المرة الأولى التي يدور فيها الهمس حول المنزل وساكنته الغريبة ، المرأة التي ماعرفوا لها منبعا أو مصبا وقيل.. مامعنى بيت وحيد وامرأة لم يرها أحد الا مرة واحدة ، فالحلم ، أو صورة تصف غائمة في خيال ، حتى أو لعنا بالتصورات العجيبة والغريبة عن هيئتها وحضورها الغائب ، وجود لا أساس له ، ولكنه قوي في رسوخه الشديد في أذهاننا ترى كيف يدوم هذا كله ولايحدث لنا مالاتحمد عقباه ؟ .. كان أبي أول من اختفى من حياة الزقاق ولم يعد يراه أحد وماعثرنا له على أثر ، كان اختفاؤه أشبه بالطرفة أو الدعابة السمجه الثقيلة وقد حلت على قلوبنا الراعشة و تبعه عمي حمزة فقد مات كمدا عليه ، لم يفكر أحد من أهالينا بالسؤال عن اختفاء رجل من سلالتهم ، هناك من يتندر على اختفائه سخرية بتجريب الحظ ، وأنا أعرف الاحظ فيما يقصدون وكثيرا مايلقون تبعات هزائمهم على أقدارهم العمياء .... كان عمي حمزة أكثر الجميع شغفا بأبي وأشد مدعاة للافتخار به منذ تربيا وعاشا معا ، وهما صنوان لا يفترقان، ومن يراهما يحار في معرفة من هو أبي حقا، ومن هو عمي حمزة، حتى جاءت ساعة دخل فيها أبي امتحان التقصي ، كي يعرف مايجري ومايدور دون تجاهل منه وقصد لايليق به ، ولم تمض أسابيع على اختفائه حتى انطرح عمي حمزة على أرض حجرته ممداً جسده كالعصا ، قال بضع كلمات همساً ثم أغمض عينيه وفمه وماصدرت منه أية حركة ، عندئذ أدرك الجميع أن بيت المرأة الوحيدة كان سبباً في مايحصل لنا في الزقاق من هذا الحي المترامي الاطراف، هناك من يبوح بسر : « أتراه

(*) قاص عراقي

سكوناً هذا البيت بالجن والأشباح ، لم يجرؤ أحد على دخول المنزل ولو مرة واحدة من قبل ومن دخله اختفى من الوجود وتلاشى مع الغيوم ، قال أحد الرجال : الله وحده يعلم كم قاتلنا من أجل معرفة كنهه ولكننا فشلنا وقد أسميناه بيت اللعنات الآن أولع الرجال بما قيل عن صاحبة البيت ، تلك المرأة التي شاهدها بعضهم مرة وأذهلتهم بسحرها النادر وقامتها الأخاذة ، حتى قيل إن امرأة لها هذا الحضور الطاغي والطلعة البهية ، والجمال الآسر لهي جديرة بإفنا، محبيها دون تردد أو ندم ، تململت كتلة الأجساد في مكانها الضيق وغشيها الحنين الى العناد والتربص ، كأنّ سنابك خيل تجري وحدها وتترك صداها كالرعد (في أذهانهم) أو الزئير ، وصاح أحدنا فجأة : ياطواطم ، كلكم طواطم ياحفاة ياعراة ، يا أولاد الـ ... تلك ترجيعة مقهورة لأيام الفجيعة الأولى ، أيام طغى المغولي واشتط المتمرس ودون حياء راح يقتص من طرائده المذعورة كالمهرجان أو الوليمة كان معلم التاريخ يستدرك في حالات كهذه حين ترد إليه هيئة أخبار أو إشاعات، يقول موضحا ، لاتحذرا كلما تآكلت أوصال التاريخ ولايفكر أحد بترميمها يبدأ بالتراجع، وقد يدافع التاريخ عن نفسه، لكنه لايستطيع الدفاع عن مهمليه أو الساخرين منه. وكنت أعجب من كلامه هذا، لأنه يرسم للتاريخ صورة رجل يعرف ماذا عليه ان يفعل أو يقول ، وقد استبدت به حالة من تقصي لمعرفة شيء، دون الآخرين ... تململت الأجساد وانداح الهمس ، قيل إن عراكا حصل فيما مضى بشأن المرأة تقاتل فتيان الحي مسحورين كأنّ أذرعهم تطاول ببعضها على بعض بغية تفادي اللعنة استبسلوا في العراك واستشرسوا ، حتى أتى دور الآباء، وتورطوا في لعبة الشر أيضا ، صاح فتى في السابعة عشرة من عمره : « هيا لترحل المرأة، زانية كانت أم قديسة » ، انكسرت زجاجة الخرس وتهشمت آنية الشراب، فاضت قارورة الزيت ، ما عاد ثمة تردد في الإعلان عن غيظ النفس، وقد فاض بها الحنين إلى الأيام الخوالي لا أيام التأسي والبكاء ، جرى الكلام الطويل حول المرأة ومن جاء بها إلى هذا الزقاق الآمن كالبلد الأمين ، فالذين أحبوها استماتوا في الاقتتال من أجلها حتى أدمتهم الساعة بزحفها المتسارع نحوهم كتيار جارف لايصده مانع يدفع عنهم البلوى ، كانوا يذوبون حرقة في الهجران والأسى ، انتشروا كلهم في الجوار منكسري الخاطر ، تبينت بعضا منهم صحبتي وخلاني وقفنا صامتين وجهاً مقابل وجه ، يلفنا الخرس ويطوينا الذهول ، وقد عطل قدرتنا على احتمال الأذى ، رأيتهم يقفون على مقربة مني إلا يونس الحزين ، لملم أطرافه وحلق بعيدا وغاب عنا ، بعدما شدنا إلى صحبته مؤنبا أيانا ، بالكلام الجارح والمستتر المعنى :- كيف حال الخرسان ، أعني أخوتي شهود الزور ، صاح رجل عجوز :- لحت جثة أخرى داخل المنزل.

ماالعمل ؟ تراجع عدد من الأشخاص ساخطين (كان يونس الحزين يقول لي، لاتقل عن الرجال أشخاصاً ، إنك إن أسميتهم أشخاصاً ، محوتهم من الوجود وصيّرتهم إلى عدم) تحرك رجلان وتبعهما ثلاثة آخرون. اندفعوا نحو البيت . أشعل أحد الأولاد سيجارة ، ولما أخذ نفسا منها حزرناه عمدا ، أطفأ الجمرة بأصابعه واحتفظ بالسيجارة دون اشتعال قلت : ستأخذه نوبة من حنين أو جنون . لا محال . قلت : الويل لو صدقت رؤية العجوز. خرج الرجال يحملون الجثة كانت ثقيلة تفوح منها رائحة قديمة وقد يبست وتلاشت منها تلك الرهبة لأن العينين والفم كانت مطبقة أكثر مما كانت عليه الجثة الأولى، سرت همهمة بين الجميع تحرك المشهد مدفوعا بالترقب والهدوء ، كأنّ مناديا خفيا يحدو بهم نحو التهلكة أو شاطيء الأمان . أأنت من يهز شجرة وسواسهم ويبعث النملة والضفدع وابن آوى لتقيم عرسا في الخفاء بالسخرية ما يجري معنا ، علام تتوحين يا أمي بصمت وقد جفت مآقيك . سمعت أحدهم يتقيأ وآخر يجهش بالبكاء، خيل إليّ أني أسمع أنينا يأتي عبر السنين ، ليست سنوات عمري الغضة ، بل بمضي النواح الحزين ، صلابة الزمن وعناده . سقطت عبارة مبهمة في البئر العميق ، بئر الزمان السحيق يوم تعلمنا بعضا من أبجديات القهر فيه أو صفحات من التاسي مطوية عن عمد . أعني بئر رعمسيس وآشورو يهوذا ، صحت من داخل بئري : رعمسيس ، رعمسيس أين آرام وفينيق ؟ ولماذا تركت الجرة سائلة. لماذا لم تجرؤ على كسرها في المدفن الملكي ، أتراهم يلملمون حطام الأواني في قصورك ومعا بدك الشاهقة، ويجمعون نثار الزجاجات وأصباغ الأرجوان ، يدفنون بها موتاك من قتلى ومشردين في كل فج عميق ، خراب إذن ماجاء به اخناتون يابن الكاهنة المزيفة ، يارعوي . كان ذلك صوت أستاذ التاريخ يرن في خاطري بنبرته المتعالية بمعرفة فائضة وبوجه كظيم لاتعوزه الحماسة ، أني أتحدث عن الحضارات المنقرضة لكي تبرزوا منها الدلالة على أن التاريخ يقلد نفسه من أوجه عديدة اما الحضارات الحية فلست ادري متى ستموت. أما الأحياء، فأمرهم شأن القصص والحكايات التي تدور على ألسنة الناس والقصة حوت أفقا على صيحة جثمت على قلوبنا كلنا : يحدث هذا بسبب الجوع.

كنت شارد الذهن بينهم . أسمع الهمس والكلمات تتردد في سمعي وخاطري ولا أفعل شيئا حتى قيل إ ن للمرأة حانيها يغريها بملاقاته كلما تراجعت الشمس وأطرق المساء، تخرج ملفعة بالبياض، والوجه بنصاعته يمتزج بلون القماش الرائق لتختفي عن العيون ، ظل يمشي بين الناس ولايلمسوه، شبح خفيف الروح يجري كالعابث بين حشود الخائفين . ذلك الزمان اختفى أبي لانه لم يكن خائفا من أحد ومات عمي حمزة كمداً عليه ، ولم يجرؤ أحد على اتهام صاحبة البيت ، لكن أمي تدري

بالذي جرى وتنوح بصمت ولاتفوه بحرف او عبارة .. فجأة صرخ فتى نط من داخل البيت هناك جثة ثالثة وربما خامسة . هل المرأة لغز أم كابوس أم ظل ظليل يستباح وقت يشاؤون ؟ اتراها غزالة الدنة أولعوا بتذليلها لاتأتيها؟ من لايعرف لايفهم مايدور . اهتزت شجرة اليقين وتساقطت ثمارها بدفع من الريح . ابناء البدو الا تشمون رائحة المسك والحناء (لا رائحة النوق) والعنبر تضوّع من داخل المنزل . كانت فكرة قد تلبستني واستولت على خاطري تصاعد الغضب في داخلي لما سمعت أحدهم يصرخ : جثة أخرى تركتموها هناك . زحف اليقين بخطى خشبية يكنس في طريقه الظنون . أتراني واحدا منهم أنم أني خارج اللعبة ؟ أستكين بالصمت وافتعال التروي، حكمة اكتسبتها من ابائي الأولين؟ إذن لابد أن تكون تلك رائحة المسك ، رائحة الطيب والجسد الانثوي . مبللا بقطرات الندى : إذ يطبق الفم العطشان على الشفتين ويلثم مرة واحدة حتى سكرة الموت والذهول الطبق بحلاوة طعم الحبيب الموله بما يتركه خدر العشق من نعمة مباركة نعمة يفيض بها الكون على عشاق الروح وحدهم لأن الجسد يتراجع ساعات المحنة ونهب نعما، الوجد حقيقة سكري وقد أذابها الهيام برحاب المحب. أتكون له قدرة التجني على من يحب ياعباد الله؟ علام يحصل هذا اذن؟ علام يفنى الجسد ويذوب سريعاً، يلازمه العطب ويستحيل كتلة هامدة لا روح فيها ولا حراك . اكانت تمتص

منه رحيق الحياة حتى آخر الانفاس ويستحيل الجسد الى هشيم أو هراوة يابسة . اه يازمن الهراوات والعصيّ المجللة رؤوسها بالحديد والحنين . صاح أحدهم : لنفتش البيت كله .. كانت رغبتهم بالخلاص من الشكوك التي تساور نفوسهم القلقة . لأن العاصفة ظلت تنوح مع ضربات القلوب الواشية، لايخيفهم الموت مادام ليس موتهم . لكنه يثير حفيظتهم كلما سمعوا خطواتهم ترن في أذهانهم ليعلن اقترابه... قلت أنا أول السائلين عن معنى السؤال . قال لي يونس الحزين ساعتها : الجسد يذبل والروح باقية . ضحكت أول الأمر . لأني من يأسي اعدت عليه السؤال :-

أين ترى مستقرها؟ – لماذا تضحك ياأخي .. ياأخرس؟ – هل أنت حاديهم؟ ياطوطم؟ صاح بي : اتعظ ... اتعظت . لانّي لو تركت حالي على ترحالي لانهزمت في الساعة والتو، فجأة . أمسك بي كهل من الحشد . هيا احمل مع الناس إحدى الجثث ولاتكلم نفسك كالمجنون ... ارتسم أمامي اختفاء أبي وموت عمي ... أصابتني خوف ورعشة غير مستترة، خشيت أن يفتضح سري ويأخذني نوع من الحنين الى الهرب مما يجري أمامي . تلك لحظة تقاس بها النفوس . أصحيح أن القتيل هو القتيل في كل زمان ومكان؟ وماذا يكون القاتل اذن ؟ هل هو جنكيزخان . نيرون . وهولاكو . حسن الطويل ؟ ماذا نسمي جيفالزادة العظيم الذي استباح المدينة ثلاثة أيام وأعمل السيف في رقاب الناس بعد أن

أحكم تطويقها وسد المنافذ ومنع الزاد والطعام على طريقة تيمور لنك في الانتقام من خصومه ، حتى هاج الناس وتعاركوا مع الجند بالعصيّ والهراوات من أجل الحصول على رغيف الخبز وعند ذاك أمر الجنود الرابضين أمام المدينة باقتسامها عنوة ، وأن يعملوا السيف برقاب من يعثروا عليه في الطريق ، بل عليهم مداهمة البيوت والمنازل كلها حتى قيل إن أهل بغداد انقرضوا . كل ماجرى رويته لأمي الصامته ، الحزينة ويدها النحيلة تقبض على أسفل الوجه والكتفان نحيلان مستدقان والعينان ذبلتان وقد تضاءل الجسد والتم على بعضه . ظلت تصغي لي بكل جوارحها دون اعتراض، كأنها تصغي لصدى أصوات آبائها وأجدادها يعيدوا عليها آخر الحكايات، وكلما سمعت طرقا على الباب تنهض لتفتح ولكن دون جدوى تطل برأسها الصغير وتنظر عبر عينين نصف مغمضتين الى الطريق . لكن لا أحد أبدا في كل مرة تفعل هذا دون ملل أو تقاعس . بل كثيرا ما تأخذها فرحة اثر طرقات تسمعها ويغمرها حنين إلى لقاء المحبِّ الغائب صباه يقف أمام الباب بانتظار أن تفتح له : – في المرة القادمة سيأتي . كان الانتظار قد أحاط بها حتى غدت صفحة الوجه ساحة للتجاعيد ، والتي غزت زوايا الفم وجبهتها وقد غار الخدان نحو الداخل ؟ لماذا لا تردين عليّ ياأمي ؟ ماذا تريد ياحبة قلبي . – لافائدة إذن ! الليل ثقيل في منتصفه ، يحث الخطى بنعاس غير مبال ، لا أحد في الزقاق، ترى هل انشقت الأرض وابتلعت الجميع ؟ جدران البيوت تميل على بعضها وتتكيء كما يتكيء الظلام على الظلام، في الجانب الآخر من الزقاق توقفت سيارة مارقة على حين غرة ، سمعت صرير عجلاتها تئن تحت ضغط التوقف السريع ، في الحال دوتْ طلقتان وتبعتهما ثالثة. روّعني الصمت بعدها ياحادي العيس عجّل كي أودعهم لها وداع ولا فراق لا موت ولاحياة ، ترى لمن هذه الشعلة اشتعلت ثم انطفأت؟ أين المصباح وأين المدفأة إذن؟ انقطع الانين واستكان ، وأنا في الزقاق أتحاشى الناس والنوافذ نصف المفتوحة والابواب المغلقة ، مررت بالمنازل التي جللها الظلام وغطست شرفاتها بزخرفات أخفاها الليل البهيم وتركها وحيدة في العراء ، كأشباح تنط برؤوسها في فضاء مسموم، منازل وأبواب ونوافذ اختفى النور منها في الزقاق نفسه ، نط قط أرعن استفزه وجودي المفاجيء، فاندفع يجري ولايلوي على شيء في عمق الزقاق ... تمالكت نفسي برباطة جأش واحتميت بقدرتي الموهومة على التحمل والعناد. أصبحت في منتصف الزقاق، البيت هو البيت ، مهجور يعمه السكون المتوجس وكلما تقدمت تضاءلت حميتي وتراجع الأصرار مني . تسمرت قدماي، أرنو نحو الباب الموصد . خطوة واحدة وألامس ضلفة الباب لأطأ أرض المنزل ، ثمة صوت غريب كأنه الشدو يطرق سمعي . هل أحمل أصواتاً موهومة في عبي ؟ تصاعدت حدة

الشدو وحملها الصدى مثل ترجيعة أحاطت المكان ، إنه صوت الموسيقى أخذني نحو الداخل ويستولي علي . أكان هذا هو الاغراء باقتحام المغامرة؟ أهذا أول أسرار المنزل ؟ ضغطت على الباب قليلاً . انفتح ، طوقني الظلام بحبائله وأغراني السكوت بالانغماس في رحابه ، اخترقت الموسيقى الشجية روحي وعظامي ، كأنها ترنيمة أمي أو مواويلها ، كأن أبي في مثواه يناديني تعال إليّ ولاتخف . هل ألوذ بالفرار ؟ . لا أحد هناك ، رأيت ملامح البيت ، كانت ساحته الواسعة تتسامى فيها شجرة وارفة، قطرات من صنبور مياه تتساقط في حوض أو بركة ، سمعت الموسيقى تأتي هادئة رضيه ، لينة مطواعة غير عسيرة ، لا أظن ثمة أحد يعاف هذا الصوت الرخيم لو تر كأن الموسيقى هذه تنبع من لبه الروح وتأخيها ، موسيقى وتر مشدود لنفسه ، كأنه من غضبه يكاد ينقطع مرة ، مالم يسمعه أحد، موسيقى وتر أسر وحزين ، تهبط الموسيقى الى قاع بعيد لتختفي أو تتلاشى ثم تعود ناعمة ، سمحة ، تتناغم مع الاصغاء، جذبتني الموسيقى بفيضها ونغمانها كأن أحدا ما يهمس لي أو يناديني كأن أمي في طفولتي تناغيني . تقدمت نحو الحجرة والموسيقى غدت روح المنزل وسر أسراره بل تدس ألغازه وعنفوان مرتعه أصغيت بجوارحي .. أصغيت بروحي وأصغت معي الذاكرة وضعت يدي على باب الحجرة وضغطت نحو الداخل . انفرج الباب وكشف عن مكنون السكوت وسره ، بصيص من الضوء تلقته عيناي هالني ما رأيت بالوضوح وبرؤية ناصعة لاغيوم تحجبها . كانت المرأة تقف وسط الحجرة بقامتها الفارعة وتمد ذراعا إلى أمام وأخرى تحتوي بها صدرها من أسفل الثديين تراجع الكلام إلى جحوره وارتفع نبض القلب يسمع وسط السكون ، كأن الذراع الممتدة نحو فتحة الباب تشير على القادم وتحذره من مغبة افتضاح السر وتخطيت العتبة وأصبحت أمامها لأتبين ملامحها . كانت الانحناءة الصغيرة والإشارة البيّنه تجسد الحنوّ كله، كأنّ الحنين تجمّع في اليد الملتمة على الصدر العاري والجسد المكشوف والبطن المستدير بانكسارة خفيفة كاللمسة أو الاضمامة المتوقعة اللثم التقبيل بلازيف أورياء ، وكنز المحبة مستور بفيض الكبرياء والعناد لاتستره خرقة أو قطعة من قماش .... هالني مارأيت من شحوب خفيف وموجودات بسيطة تلقي انعكاسها في ضوء مصنوع من توهج الجسد والتماعه ، يا للجسد والتسامق بالحنو ، ياحادي العيس عجل كي أعرف مايدور من حولي ، أين المنفذ والى أين المسير يانور عيني ؟ بيني وبينها خطوات وتتلامس أكفنا أو تتحد أكفاننا ، لم يكن ذلك الشعاع الطفيف غير انعكاس الكريستال أو شفافية الزجاج ونصاعة الرخام، انعكاسات تترى . امتدت يدي تلامس الجسد وتحتمي بالذراع ، لامسته بخفة وحذر ، لعلي أسمع صوتا أو همسا أو عبارة تعيدني الى سابق خطواتي أذهلتني برودة الملامسة ،

صحيفة من نحاس أملس. يارب الارباب هل أكذب خاطري ؟ والا ماذا يجري في بيت الكهنة، قدس الاقداس، أفزعني مارأيت وهالني ماصادفت، سبقتني يدي إلى تكويرة البطن باحتماء، مجانني غير محتسب، رن صدى كأنه قهقهة أو قرقرة، ضحكة غامضة المعنى، أين المعنى ؟ استدرت والتفت يدي حول القامة العارية لا أنفاس قط، كانت الحجرة مشرعة، اندفعت لا ألوي على شيء تعثرت في العتبة وتلقيت الارض بكلي نهضت على عجل، لكني ارتطمت في إطار الباب من الداخل ولما وضعت أولى خطواتي خارج الحجرة جاءني الصوت واضحا، إلى أين أيتها الطريدة ؟ لاشك تعرفت على الصوت في الحال كان ذلك يونس الحزين لا محال، صوته ونبرة السخرية الحزينة فيه، لم يعد أمامي من فرصة غير الإصرار على الخلاص من الطقوس ولبرهة خيّل إليّ أنّ أحدا ما، لامس أكتافي أو مسني بذراعه، فإن انحدار الشلال اجتاحني وطواني بفيضه العارم، تلك اللمسة الخفيفة لمسة من يهب الروح دفعة واحدة لجسد يوشك على التلاشي او الانصهار في العدم.

أسميتها في مخيلتي لمسة غامضة لأن ماأكتنفها من نعومة سرت في أوصالي دون رحمة، لايمكنني نسيانها، لمسة الملاك المتعجل دوما، كأنّ حياة مندثرة قد انبعثت في تلك الاوصال شبه الميتة، أوصال من يحار ماذا عليه أن يفعل وسط الغموض العسير والظلام المكلل بالحذر الشديد والحيطة من المباغتة، يارب الارباب، كان قد حذرنا من الاوهام أو السقوط في خديعة المخيلة المريضة. أسندت جسدي المرتعش إلى الجدار، أسترد أنفاسي المتلاحقة ... كان يقول لنا : « ماأسقط الأمم إلا أوهامها » .. ساعتها ركبنا الضحك اماسي من فرصة غير الخلاص من الطوق، انطلقت دون توقف بل ينبغي مواصلة الجري السريع، السريع ولن يلحق بي الهلاك أبدا، لما تعثرت سقطت على وجهي، نهضت في الحال وبالوتيرة نفسها من الجري المتلاحق، تمثل لي الزقاق بحرا متلاطم الامواج، وحدي في البحر العارم وأنا قارب وحيد تتقاذفه الأمواج ويحيط به التيار من كل ناحية وصوب. ■

بغداد نيسان ١٩٩٦

مابعد الخروج

أشرف الموضى*

كان تعنتُ غريبا وإصراره لا مبرر له اللهم إلا استخدام سلطة محدودة وعاجزة، لم يقبل الاستجداء ولم ينفع معه اللين ومعسول القول فقط قالها ولم يتزحزح عنها قيد أنمله :

– لابد أن يأتي بنفسه ياسيد وأرجوك (متعطلنيش وورانا ناس غيرك).

ولم يكن هناك بد سوى الخضوع وتنفيذ ماقاله ذلك الرجل.

كان جدي محبا للحياة إلى أقصى حد فقد كان حريصا على الاستيقاظ مبكرا، وإيقاظ كل من في المنزل كان له طقسه الخاص الذي أعرفه عنه منذ أبصرت عيناي الدنيا . فبعد تناوله لإفطاره يرتدي ملابس الخروج رغم أنه يعرف جيدا أنه ليس ثمة مكان يذهب إليه سوى تلك المصطبة الكائنة أمام منزلنا منذ سنوات بعيدة، والتي كان حريصا على ترميمها كلما نال منها الزمن . كان يفرح بجلسته تلك وكان يسعد عندما يبدؤه الناس في إلقاء السلام عليه وتحيته . كان يرد عليهم بصوت مملوء بالحب ومعجون بحكمة السبعين عاما التي يحملها على كاهله . وبالرغم من أن الرجل كان لا يبصرهم منذ انطفئت تلك المياه اللعينة التي يحملها في مقلتيه نور الحياة، إلا أنه كان خبيرا في تمييز الأصوات ، بل إنه يستطيع أن يعرف حالتك المزاجية بمجرد سماعه للكلمة الأولى منك.

كان جدي يصغي إليّ باهتمام لم أعهده فيه من قبل ، وتهلل وجه وانشرح فؤاده لدرجة أنستني مالقيته في يومي من أجله بسبب تلك النقود القليلة التي تمنحها له الدولة كمعاش للطاعنين في السن، ومع أني أعدت عليه ماقاله الموظف ازدادت سعادته عندما علم أنه سيخرج من أول أيام الشهر لنذهب سويا إلى المدينة التي لاتبعد عن قريتنا سوى بضعة دقائق بالسيارة . وعلى الرغم من حنقي على قرار موظف التأمينات والمعاشات الظالم الذي لم يقتنع أبدا عندما أخبرته أن جدي رجل كفيف، وكبير في السن، ولايقوى على الإتيان بنفسه إلا أني كنت سعيدا لسعادة جدي التي لم أكن في حينها اعرف مصدرها، المهم انه سعيد وهذا يكفيني .

كان يوم الخروج الذي توافق مع ثاني أيام الشهر يوم سبت . حيث كان أول أيام ذلك

* من رواد صالون المسرة الثقافي

الشهر يوم جمعة مما ضايق جدي كثيرا وقالها وقد قتل على وجهه ابتسامة قبل أن تولد:

- لسه هستنى يوم تاني.

استيقظ مبكرا كعادته، وحملني حملا على الاستيقاظ. ارتدى جلبابه الصوف الذي لا يرتديه إلا في المناسبات الجليلة، أو الأحداث الهامة، عدّل من وضع عباءته الصوف على كتفيه مع أن الجو كان غير بارد حيث لم يحل الشتاء بعد على الرغم من تجاوزنا لشهر ديسمبر منذ أيام.

انفرجت أساريره عندما سمع نفير السيارة التي كنت قد استأجرتها خصيصا لهذا المشوار خوفا على الرجل العجوز من زحام المواصلات العادية.

كان جمعه سائق السيارة سعيدا بجدي الذي لم يعره انتباها ، إذ انه منذ أن وضع قدميه في السيارة آخذ في مراقبة الطريق بإمعان شديد وكأنه عاد إليه بصره، كانت تعبيرات وجهه توحي بأنه في دنيا غير الدنيا .

كانت السيارة تقطع تلك الدقائق المعدودة التي تفصلنا عن المدينة ببطء شديد بناء على رغبة جدي فقد كان يريد استيعاب كل شيء ، كان حدثا عظيما بالنسبة له ، فهو على حد علمي لم يغادر منزلنا منذ سنوات طويلة حيث تأتيه بناته لزيارته ويأتيه الطبيب وقت الحاجة إليه . ولم يطلب منا يوما أو يعلن عن رغبته في الخروج أبدا . كان جدي صامتا على غير عادته. كان يحاول أن يتبين الاشياء من حوله قدر المستطاع، لم يكترث بالمبلغ الذي نفحه إياه موظف التأمينات والمعاشات، ولم يحفل بكلام الموظف الذي تأسف عندما رأى الرجل متهالكا لايقوى على الوقوف ولا يرى أمام خطوة واحدة، ولم يأبه به عندما قال :

- اعذرنا ياعم الحاج أنت معفي من القدوم في المرات القادمة يستطيع حفيدك أن ينوب عنك

كان جدي في واد ونحن جميعا في واد آخر . لذا لم أندهش عندما طلب من جمعه السائق ونحن في مشوار العودة أن يتوقف في منتصف الطريق وبالتحديد أمام هويس الري الكبير . استندني جدي ووضع قدميه الواهنتين على رأس جسم الهويس خفت عليه من الانزلاق . فالنهر هنا جبار قوي كم من مرة نسمع عن غرقى في ذلك المكان .

قال جدي :

- من هنا يتفرع النهر إلى ثلاثة مجار مائية أصغر حجما ، كل مجرى يروي عشر قرى كاملة وفي كل قرية كان لي فيها أيام عظيمة وفي هذا المكان كان يوجد سوق القطن الكبير حيث يأتي أبناء هذه القرى الكثيرة لبيع ماجادت به عليهم الأرض . كنت ترى سماسرة أرمن واجريج وأولاد بلد ويهود كان عالما ثريا وكانت أياما حافلة. في هذه البقعة بالتحديد اجتمع بنا طلعت باشا حرب، نحن معشر تجار القطن الكبار لينبهنا من خطر اليهود على تجارتنا.

ثم انحدرت دمعة صغيرة مخترقة تجاعيد الأيام وفعال الزمن على وجه الرجل الوضاء الجبين. كانت عيناه صافيتين صفاء ذلك النهر

تحت أقدامنا كان يشع منهما إشراق ولمعان لم أرهما فيهما من قبل . لم يبال بكلام السائق الذي يحب أن نذهب حتى يكمل عمله ومع إصرار جدي على البقاء، أمرت جمعه بالصمت وسأعطيه مايريد. كان جدي كمن يودع الدنيا في هذا المكان الذي شهد مجده الغابر، تمشى قليلا في المكان الذي تحول إلى جرن يلعب فيه الأولاد الكرة . قال :

– كان هنا رجال لن ينجب الزمان مثلهم من هنا خرجت المظاهرات يوم نفي سعد باشا ومن هنا كنا نهتف للثورة ورجالها وهنا مات رفيق عمري بين يدي عندما قتل لثأر قديم.

ثم تمتم ببعض آيات القرآن وقال :

– ياولدي إنها لاتدوم لأحد.

منذ ذلك اليوم لم يعد جدي كما كان فلم يعد يخرج للجلوس أمام المنزل كما كان يحب ولم يعد يتحدث إلا نادرا، ولم يعد يقبل على طعام إلا بعد إلحاح ومعاناة ، حتى بعد أن تجمعنا جميعا حوله. أبناؤه الثلاثة وأحفادهم وبناته وأزواجهم كل منا يحاول معرفة ماذا جرى له . أحضرنا له الطبيب ولكنه لم يفدنا كثيرا. اعتقدت أني وجدت الحل عندما عرضت عليه أن أحضر جمعة السائق ونذهب إلى حيث يريد . لم يهتم بكل ذلك ولم يتبدل حاله ومن يومها لم نعد نسمع منه سوى سبوح قدوس يغير ولايتغير.■

حوارات

الفيتوري في أول *
حوار في الألفية الجديدة

أشرف عبدالقادر **

الفيتوري في أول حوار في الألفية الجديدة

حين تتكأ قليلا أمام مكتبه ، تخال الأسوار العالية البيضاء للمبنى الدبلوماسي قلعة صماء، يسكنها ملوك الذهب الأسود ، وقوافل الجن والقيان ... وما إن تدخل متجها إلى حجرته ، تدهشك لحظة الكشف ، فها أنت وسط رذاذ النهر ، تدلف صوب حكيم القبيلة ، الجالس أسفل شجرة الكافور العتيقة ، معبقا بالبخور والصندل ومبتسما كعراف قديم ... إنه محمد الفيتوري ، بعد أن رسم العمر ، على قسمات وجهه، خطوط الذبول ، توهج الروح ، فها نحن ندخل حثيثاً إلى عالمه السري .

– نهنئك أولاً على صدور الأعمال الشعرية الكاملة ، والتي أتاحت لمر يديك أخيراً فرصة الإطلاع على عالمك الكامل ، ولكنها أثارت أيضاً العديد من التساؤلات ، منها على سبيل المثال ... رغم كون الموروث الشعبي (ممثلاً في سيرة بن هلال ، عنترة بن شداد ، سيف بن ذي يزن – ألف ليلة وليلة) من أكثر الجوانب المشكلة لثقافة الفيتوري إلا أن هذا الموروث لم ينعكس بوضوح (خلال مسيرتكم الشعرية) في صورة استدعاء شعري أو حتى على مستوى التضمين ؟

★ لا أعتقد أنك تريدني أن أعيد صياغة ماسبق لي ان أنغمست في قراءته ، لقد عايشت بالفعل وبالخيال ، بالشعور وبالفكر طوال سنوات طفولتي الأولى الكثيرين : أبطال وشخصيات وأحداث تلك السير الشعبية التي ذكرتها ، وهي بكل تأكيد تتخلل عظامي وتنبض في خلاياي ، وتشكل أحد أهم العناصر الفكرية والعاطفية التي جعلت مني شاعراً هذا إلى جانب المصادر التأسيسية الأخرى ، التي كونت شخصيتي ... ودعني أومىء إلى مصدر مهم هو حفظ القرآن الكريم، وقراءة أمهات الكتب العربية والكثير من الترجمات عن مختلف اللغات ومختلف الكتاب والشعراء .. واستكمالا للإجابة عن جوهر سؤالك أكتفي بذكر تلك المقولة لشاعر نسيت اسمه الآن :

– إن الأسد مجموعة خراف مهضومة.

(*) هو الشاعر العربي الكبير محمد الفيتوري أحد رواد قصيدة الشعر الحر في العالم العربي.

(**) أشرف عبد القادر – شاعر وصحفي

باختصار إن الشاعر ، أي شاعر ، لم يكن ليوجد لولا مجموعة الثقافات والتجارب الحياتية التي تعرض له ، وتصنع مسيرة حياته.

– يظل التأثر الشعري لكم بإفريقيا تأثراً ميثولوجياً بيئياً لايمتد إلى التأثر بالثقافة الإفريقية ، ومما يدل على ذلك ، عدم تأثركم بأي شاعر أفريقي ، باستثناء السوداني : التيجاني يوسف البشير... ألم تملك أفريقيا ذلك الشاعر القادر على تشكيل جذور الرؤية الشعرية للفيتوري؟

★ ليس صحيحا ماترمز إليه في سؤالك حول اقتصار تجربتي الشعرية الافريقية على مؤثرات أسطورية أو ميثولوجية . انحدرت إلى ذهني من هنا وهناك . الصحيح أنه ثمة تيارات عديدة ومصادر تاريخية عديدة بعضها مادي عايشته . كما في تأثري بجدتي (الأميرة الزنجية المختطفة) والتي طالما ألمحت إليها في كتاباتي ... والبعض الآخر ربما يرجع إلى تلك التركيبة النفسية والفسيولوجية المعقدة التي تمثلت في كياني وشخصيتي، ومن ثم في أحاسيسي وانعكاسات الأشياء الخارجية على وجداني ووعيي الذاتي .. ويجب الإشارة إلى حقيقة لايمكن نكرانها وهي فراغ شعرنا العربي كله ، منذ بداياته الجاهلية، وحتى نهايات هذا القرن فيما عدا دواويني وكتاباتي من التراجيديا الإفريقية ، وأقول : هذا الفراغ كان يقف موحشا من ورائي ، ويمتد إلى الآفاق المرسومة أمامي ، وهكذا وجدتني وحدي ، في تناولي لقضايا الإنسان الأسود ، قد تذكرني أنت ببعض الشعراء العرب السود، مثل السليك بن السلكة ، وعنترة بن شدادٌ وسحيم عبد بني الحسحاس وربما واحد أو اثنان أو آخرون ، لكني أستطرد وأؤكد لك أن التاريخ لم يحفظ أية كتابة شعرية لهؤلاء تحس من بعيد أو من قريب جانباً من المعاناة الحقيقية للإنسان الأسود ، في هذه القارة الزنجية العربية... وفي الوقت نفسه ثمة أبيات ساخرة تعبر عن مواقف متعالية ، وردت عرضاً في بعض المأثورات ، بعضها منسوب إلى عنترة بن شداد ، أو أبي الطيب المتنبي أو عبدبني الحسحاس ، وربما حلا لي أن أذكر شاعراً مصرياً تناول هذا الجانب في صورة شعرية مضحكة وهو الشاعر : إمام العبد...

نأتي إلى مسألة تأثري بشاعر السودان العظيم : التيجاني يوسف بشير ، فالحق إنني تأثرت بأسلوبه العميق والصادق في اللغة وفي الصورة وفي المناخ الذي عاشه في مدينة (أم درمان).

– تحدثت في مقدمة الجزء الأول من الأعمال الكاملة عن الإلهام الشعري ، والوحي ، ودورهما في تأجج جمرة الشعر والروح ، ثم فاجأتنا في مقدمة الجزء الثالث بأنك صرت تكتب « بعد أن تكون قد خططت وأعددت قائمة نفسية بما تريد أن تقوله وأنك تكتب حين تريد ولاتخضع لما يسمونه بالإلهام الشعري» ، فما هي الدوافع وراء هذا التناقض الرؤيوي للشعر والقصيدة ؟

★ إنك على حق فيما لمسته من تناقض واضح في تفسيري الخاص – وأقول الخاص – لحالة الإبداع الشعري لحظة استغراق الشاعر في كتابة القصيدة.

وكما سبق أن ألمحت ، فالحالة الأولى تنطلق من الإيمان المطلق بنظرية الكشف الإلهي أو الإلهام الروحي . بينما ترى الثانية أن قدرة الشاعر أو الفنان بوجه عام عند بلوغها درجة عليا من درجات نضجه وتراكم خبراته تتيح له بالضرورة قدرا من السيطرة على مدركات الحواس ودقائق العالم الخارجي المحيط به . وهكذا يصبح في إمكانه استدعاء شيطان الإلهام والتحاور معه في صياغة وإثراء عمله الشعري متى يشاء ..

وليست بخافية عليك تلك الاجتهادات الفكرية والآراء النقدية العديدة التي فاضت وتفيض بها المكتبة العربية قديما وحديثا عن علاقة الشاعر بشياطين الشعر ومنازل الوحي ومواقع الإلهام.

ولاريب أن ثمة فارقاً ضخماً بين الحالتين اللتين ذكرتهما ، ولعلّ انهماكي الطويل في تأمل الأشياء والوقائع والكائنات بداخلي ومن حولي ، مضافا إلى ذلك مكابداتي الروحية والنفسية الذاتية بقصد استكشاف طاقة الإبداع الكامنة في الروح الإنساني وعوامل تخليقها وعناصر تفجيرها عند الحاجة ، لعل هذه بعض الأسباب التي جعلتني أراوح بين هاتين الحالتين المتقاطعتين أو الموقفين المتناقضين .

تداخل : (في إحدى جلساتنا الخاصة أخبرني الفيتوري ، أنه أحس لحظة ، أن بإمكانه بما لديه من رصيد ضخم على مستوى الفكر والإيقاع ، أن يخبز اللغة والصورة ليخرج مايشاء من الشعر . ولكنه، وبالتجربة لم يستطع أن يفعل ذلك ليس بدافع القصور التكويني ، وإنما لإحساسه الدفين بعدم صدق التجربة الانفعالية لما يكتبه تحت وطأة هذه الرؤية ، ومالبثت جمرة الوحي والإلهام ، أن سكنت جوانحه مرة أخرى).

– تتحدث كثيراً عن أزمة الشعر العربي المعاصر فماهي مظاهر هذه الأزمة ، كما يراها الفيتوري ، وماهي الآليات التي ترونها أكثر فاعلية للخروج من هذه الأزمة ؟

● سؤالك يكاد يفوح برائحة الاستنكار، وكأنك راض تماماً عن هذا الواقع الإنساني والشعري الذي يتحرك فيك وتتحرك من خلاله وسأفترض براءة السؤال وحياد السائل، وأمضي معك في إطلالة سريعة لرصد ثلاثة عناصر أساسية تساهم في تكوين الصورة الشاملة لهذه الأزمة كما أراها :

العنصر الأول: تكاثر طوائف وفئات الشعراء – ولا أقول مدارس واتجاهات الشعراء – وضآلة مردود الناتج أو المحصول الشعري .

العنصر الثاني : تخلخل منظومة القيم والصيغ الشعرية المتوارثة أمام هذا الطوفان الهائل من الادعاءات القائمة على الجهل باللغة وبالتاريخ، والمستندة كذبا إلى تحقير منجزات الحضارة العربية.

العنصر الثالث : ضعف الوجدان القومي وانطفاء الرؤية التنبؤية في أرواح البقية الباقية من الشعراء ..

وحول بعض ماأقترحه للخروج من هذه الأزمة الخانقة أقول لك باختصار :

أولاً : ضرورة العمل على استعادة المكانة القدسية التي كانت للشعر فيما مضى... والطريق إلى تحقيق ذلك يتطلب تكريس الروح الرسولية التي كانت للشاعر وبلغة أبسط إعادة النظر إلى القصيدة باعتبارها عملاً فنياً مخلصاً وفكراً إنسانياً وقومياً فاعلاً .

ثانياً : ضرورة مساهمة الشاعر المعاصر في تطوير مجموعة الأساليب والصيغ الجمالية الحديثة في ضوء ماهو متاح له من إمكانات واكتشافات العصر ، عبر سلسلة التحولات الاقتصادية والمفاهيم الاجتماعية المتمثلة في حركة الوطن ودوران العالم من حولنا :

ثالثاً : تجاوز حالة النفور والتصادم القائمة مابين القصيدة العربية التاريخية من ناحية وحفيدتها قصيدة النثر ، أي عقد ميثاق صلح، بين الشاعر المعاصر وتاريخه العريق ، وأنا لا أرى استحالة تحقيق ذلك عند بلوغنا مستوى معينا من الصدق الفني والرؤية الإنسانية والابداع الجمالي .

وتفيأ لهذا وذلك ، أنا أرى أنها أزمة أمة قبل أن تكون أزمة شعر وشعراء ، أعني أزمة حضارة قبل أن تكون أزمة إبداع ومبدعين ... وهذا مايجعل الخروج مما نحن فيه ليس بالأمر الهين أو اليسير .

- بمناسبة الحديث عن القصيدة الجديدة ، ترى لماذا يتم إنكار الدور الريادي للشاعر محمد الفيتوري في تطور القصيدة العربية ، رغم كونك من أقدم الشعراء الذين كتبوا هذه القصيدة الجديدة ، فنيا وتاريخياً ؟

● هو الفساد الذي تغلغل في أنسجة الوسط الثقافي ، هي الشللية والمصالح ... قانونيس مثلاً ، يملك الجوقة التي تنشد له ، وكذلك كثيرون ممن أجادوا الحبل والألاعيب والذين ليست موهبتهم الشعرية فقط هي المؤسس لمكانتهم الشعرية ... أما عن الريادة الشعرية ، فهي رغم أخطاء ومغالطات النقاد ، تعود إلى أقدم مما يتصورون فهي تعود إلى محمود حسن إسماعيل الذي أعتبره جوجول الشعر العربي ، فقد وضع الأسس والعناصر المميزة للقصيدة الجديدة ، وكذلك فعل شعراء المهجر ، فقد ترجموا الشعر الأمريكي والأوروبي ، والذي انعكس على المشهد الشعري العربي في صورة تغيرات على مستوى الشكل والمضمون وزاوية التناول الشعري ... ثم جاءت نازك الملائكة بقصيدة « الكوليرا » وأعقبها السياب ... وهنا يتم تجاهل شاعر مصري جميل : هو الشاعر كمال عبدالحليم، الذي أثار ديوانه « إصرار » غضب حكومة اسماعيل صدقي باشا ، لما يحمله من هجوم عنيف على الملك فاروق ... وأعود وأكرر أن القصيدة

التفعيلية ، ولدت في مصر ، ولم تولد في العراق أو لبنان أو فلسطين .

- بالعودة إلى الأعمال الكاملة لم نر أولاً أنه بعد خروجك من حالة التمرد الأفريقي في دواوينك « أغاني أفريقيا - عاشق من إفريقيا» ، دخلت الصوفية لتصير مشكلاً وإطاراً مرجعياً أساسياً في قصيدتك ، رغم أنك كنت تعيش بدايات العمل السياسي القائم بالطبع ، على الواقعية الشديدة وحسابات المصالح ، فكيف كان ذلك؟

★ لعلك تعلم ، أولاً أن والدي كان من كبار رجالات الصوفية ، وقد عايشتها طفلاً صبياً ولذلك ، فإن لجوئي إليها ليس لجوءا ثقافياً ، أو فلسفياً أو فنياً ، لمجرد البحث عن أفق جديد ، إن صوفية الشاعر ، أو شاعرية الصوفي ، الذي أتكلم عنه ، موقف إنساني إيجابي ، واع مدرك وليس موقف الدرويش المنجذب إلى مجموعة من الأفكار المشوشة والأحاسيس التجريدية العمياء ، إنه الصوفي الثوري ، وليس أبداً ذلك الصوفي التقليدي المتهالك المهزوم.

- وكذلك يمكننا بنظرة سريعة إلى الأعمال الكاملة رصد الكم الكبير من المراثي الشعرية التي تعتبر من أكثر القصائد توهجاً لديك... فهل تعكس هذه المراثي رؤية خاصة تجاه الانسان بصفة خاصة والوجود بصورة عامة؟

★ لايمكن ولاينبغي إطلاق صفة المراثي أو البكائيات على أي من قصائدي ، التي كتبتها انفعالاً بحدث مأساوي أو استجابة لموقف إنساني فاجع.

إنما هي انعكاس لحالاتي النفسية والاجتماعية ، لحظة التفاعل مع الحدث ، وهي بمعنى أدق ترجمة شعورية لرؤاي المختلفة تجاه بعض من أتحاور معهم شعراً وهم يواجهون قدر الموت والغياب . اقرأ في هذا الضوء قصائدي عن الراحل العظيم عبدالوهاب البياتي وأبي القاسم الشابي والشرنوبي .

تداخل : (حين سألته أخيراً عن رأيه فيما يحدث الآن - في مصر - من سيطرة لبعض الشعراء على وسائل الإعلام ، رغم الإفلاس الشعري الذي يعانونه منذ فترة طويلة ...

أجاب بطريقته الدبلوماسية ، بأن الزمن هو الفيصل الوحيد في إشكالية التواصل والبقاء ولكنه مالبث أن ثار ، واستشاط غضبا ، عندما سألته - متعمداً - عن رأيه فيما سمع من أشعار ، في ندوة شعرية عقدت باتحاد الكتاب المصري ، وحضرها الشعراء : محمد ابراهيم أبو سنة ، عبدالمنعم عواد يوسف، علي عبدالكريم ، وآخرون حيث رأيته يسحبني من يدي ، متجهين إلى سيارته ويداخلها ، قال : ليست المعضلة فيما يقولون ، ولكنها الفاجعة في أنهم لايدركون ولايقارنون ، مستعينين بقراءاتهم الشعرية المقترضة للشعراء الجيدين الآخرين ، بين هذا الهذيان الشعري والمباشرة الفجة التي يكتبونها وبين مايكتبه الآخرون ... ودعك من كل ذلك ، ألم يملك هؤلاء الشعراء ، بعد كل هذه الخبرة الكتابية الكبيرة المعيار النقدي الذي يتيح لهم القدرة على نقد الذات ، أم أن تضخم الذات وصل إلى درجة العمى ..

فيا أخي ! ... ماهذا الغثاء الذي يكتبون)
ورغم هذا البوح السابق ، إلا أن الفيتوري لم يفتح بعد صندوق أسراره كاملاً ولم يبح بالكثير تجاه حركة الشعر الحديث ، والكثير من رواده ، وبخاصة عبدالوهاب البياتي ، الذي لم يدع صفحة أدبية أو إصدار شعري إلا وهاجم فيه محمد الفيتوري وحين أطلعني الفيتوري على كل مافي جعبته من أوراق منشورة تدين البياتي نصحته بضرورة البوح، والرد على اتهامات البياتي ، التي تدور في معظمها حول شكل ولون الفيتوري ، ولكنه اكتفى بقول : إن الزمن لم يحن بعد لذلك ، وبخاصة ، بعد وفاة البياتي ، فلا أحب أن يتقول عليّ الآخرون ، ويتهمونني بانتهاز موقف وفاته والهجوم عليه ، في حين أنه لايملك القدرة على الرد) ■

صورة الأقليات في السينما العربية

محمود قاسم*

بحسبان أن الأقباط المصريين، نسيج أساسي في المجتمع، لهم دورهم الاجتماعي الرئيسي في إدارة دفة المجتمع، فإن الكثير من قصصهم قد تلاحمت مع قصص أخواتهم المسلمين في أفلام السينما. كما أن بعض هذه الأفلام كان أبطال قصصها الرئيسيون من هؤلاء الأقباط، أسوة بأن الكثير من قصص السينما تروي أيضا حكايات المسلمين.

وفي الكثير من هذه الأفلام، تلاحمت هذه القصص المسلمة المسيحية في نفس النسيج، بحسبان أن هذا هو هيكل المجتمع، وأنه لايمكن انفصال طائفة عن أخرى. فالمسلمون يشاركون أقرانهم المسيحيين في أعيادهم الدينية، ومناسباتهم الخاصة، وكذلك يفعل الأقباط مع المسلمين، وسوف نرى أن هذا التلاحم موجود في أفلام بعينها، من خلال قصص مجموعة من طلاب مصر الجديدة في فيلم «ضحك ولعب وجد وحب» لطارق التلمساني عام ١٩٩٣، وأيضا في «البوسطجي» لحسين كمال عام ١٩٦٨، و«الحب قصة أخيرة» عام ١٩٨٥ ثم «سيداتي انساتي» لرأفت الميهي عام ١٩٩٦. هذا بالإضافة إلى أن هناك أفلاما أبطالها الرئيسيون من المسيحيين اللبنانيين، أو أقباط مصر، ويتمثل ذلك في مجموع الأفلام التي أخرجها حسن الإمام مثل «الراهبة» عام ١٩٦٥ و«شفيقة القبطية» عام ١٩٦٢ و«بديعة مصابني» عام ١٩٧٥ وغيرها من الأفلام. ثم هناك القصة التاريخية في فيلم «الناصر صلاح الدين» ليوسف شاهين بين عيسى العوام ولويزا عام ١٩٦٣.

ومن خلال هذه الأفلام، يمكن أن نجمع مجموعة من السمات التي تربط فيما بين هذه الأفلام وموضوع الهوية القبطية التي ظهرت في كل فيلم أو جزء من قصص هذه الأفلام، وفي - يتفاوت ظهور الهوية القبطية، أو إخفاؤها لاعتبارات اجتماعية عامة من فيلم لآخر. ففي بعض الأفلام لم يؤكد السيناريو المكتوب على هوية أبطال القصص، وإن كانت أسماء هؤلاء الأشخاص تأخذ الهويتين معا، مثلما حدث في فيلم «البوسطجي»، فنحن أمام أشخاص مثل جميلة، وخليل، ومريم، ووصيفة. أما والدا جميلة فقد أشير إليهما في السيناريو المنشور باسم «والدة جميلة»، و«والد جميلة»، ولكن السيناريو يشير إلى أن اسمه «سلامة»، وقد أشار النص

(*) ناقد فني

الأدبي المأخوذ عنه الفيلم إلي هويتهما الدينية. وجميلة تتلقي تعليمها في مدرسة دينية بأسيوط، وهي نوع من المدارس تضم الكثير من التلاميذ.

وإذا كان النص الأدبي ليحيي حقي في «دماء وطين» قد أشار إلي هوية جميلة وأسرتها، فإنه لا توجد أي إشارة واضحة بالمرة إلي هذه الهوية في الفيلم، بل إن جميلة تستحلف عمها بالنبي مرتين في المشهد رقم ٦٦ من السيناريو الذي يدور في بيت العمة بالنخيلة: «ياللا والنبي ياعمتي نروح»، ثم هي تكرر الحلف مرة أخري «والنبي ياعمه.. عشان خاطري»، والمعروف أن الأقباط لايميلون إلي القسم بشكل عام، ويستخدمون ألفاظا من طراز «صدقني»، كما خلت جدران بيت المعلم سلامة من أي إشارة إلي الهوية الدينية للأسرة، وأيضا لخليل، ولم يكن الفيلم في حاجة للدخول إلي هذه النقطة، ولكن الأسماء التي ترد علي لسان خليل تحتمل التأويل، فخليل في المشهد رقم ٦٩ يشير إلي أن «نجيب أفندي واصف جوز أختي اللي في إسكندرية كان مواعدني بوظيفة»، وهو اسم قبطي بقدر ماهو مسلم في صعيد مصر.

لكن هناك أفلاما أخري تتم الإشارة إلي الهوية القبطية للأبطال بكل وضوح، مثل شفيقة القبطية، وبديعة مصابني (وهي أسماء حقيقية في التاريخ)، ومثل الخالة دميانة في «للحب قصة أخيرة»، ومثل «ماما تريز» صاحبة البيت في «سيداتي انساتي»، وهناك بالطبع إشارة واضحة إلي ديانة كل من مها وفريد في فيلم «ضحك ولعب وجد وحب»، ويبدو ذلك واضحا من خلال اللوحات المعلقة علي جدران منزل الفتاة، كذلك هناك إشارة واضحة إلي أن عيسي العوام قبطي مصري في فيلم الناصر صلاح الدين، بالإضافة إلي الأماكن التي تدور فيها أحداث أفلام أخري مثل «الراهبة».

- ظهرت شخصيات قبطية كثيرة في أفلام مصرية تشير إلي الوحدة الوطنية في مصر، وقد بدا ذلك واضحا في أفلام مثل «الناصر صلاح الدين»، وشخصية المناضلين في «بين القصرين»، وأيضا شخصية القس في نفس الفيلم، ونفس الشخصية في فيلم «الزواج علي الطريقة الحديثة» لكمال كريم، وأيضا شخصية الجنود الأقباط الذين يدفعون حياتهم من أجل أوطانهم في الحروب ضد إسرائيل في أفلام «الرصاصة لاتزال في جيبي» و«العمر لحظة» وغيرها، وقد تعاملت السينما مع هؤلاء الأشخاص بشكل طبيعي بحسبان أن الأقباط جزء من نسيج المجتمع، وأنه يتم تجنيد أبناء الشعب مهما كانت هويتهم، شريطة اللياقة الجسمانية والعقلانية، وفي داخل الوحدات العسكرية تنصهر الطبقات الاجتماعية والطائفية كافة، تحت لواء الرتب التي يحملها كل إنسان.

والكثير من القصص التي تظهر هذه الوحدة الوطنية تعود إلي التاريخ، سواء المعاصر منه، أو التاريخ القديم، فعلي الرغم من أن الحملة باسم الصليب قادمة من أوربا، فإن عيسي العوام القبطي المصري، حسب الفيلم، يدافع عن وطنه مصر ضد الغزاة الأجانب، مهما

كانت هويتهم الدينية، ويشارك في تدمير مراكبهم. وقد أبرز المخرج يوسف شاهين هذه الشخصية في الفيلم للتأكيد على أن الوحدة الوطنية في مصر قديمة، وأنه عندما يقترب خطر أجنبي، ولو باسم الصليب، فإن أبناء الصليب المصريين يهبون للدفاع عن وطنهم. ومن التاريخ الحديث كان هناك مشهد التآم فيه أبناء الهلال والصليب لمواجهة جنود الاحتلال الإنجليزي في «بين القصرين»، وسقط ضحايا من الطرفين برصاص هؤلاء الجنود منهم «فهمي أحمد عبد الجواد» وزملاؤه الأقباط. وهناك مشهد في هذا الفيلم، يتصافح فيه رجل من الأزهر، وقس، ثم يخرج الاثنان لقيادة مظاهرة وطنية، تنادي بالوحدة للهلال والصليب. ومن التاريخ الأكثر حداثة بحسبان أن حرب أكتوبر قد صارت تاريخا الآن اشترك في الحرب من خلال الأفلام السابقة الذكر جنود مسلمون وأقباط أيضا.

– لم تقدم السينما المصرية أقباط مصر كذميين، بل كمواطنين يعيشون قصص حب فيما بينهم، مثلما يعيش المسلمون نفس قصص الحب بمفرداتها. فإذا كانت هناك أفلام ربط فيها الحب بين مسلمين ومسيحيين، فإن هناك أفلاما أخرى قامت فيها قصص حب بين مسيحيين فقط، دون أي تدخل من المسلمين بالمرة، ولعل فيلمي «شفيقة القبطية» و«الراهبة» هما أبرز مثالين على ذلك. والفيلم الأول تدور أحداثه في مصر في الربع الأول من القرن العشرين. أما الثاني فيدور في لبنان.

وليست هناك علاقة بين القصة التي رأيناها في الفيلم، وبين الرواية التي نشرها جليل البنداري قبل عامين من عرض الفيلم، كما ليست هناك علاقة بين وقائع الرواية، والتاريخ الحقيقي للراقصة شفيقة القبطية. فحسب مقال نشره محمد السيد شوشة في مجلة «دنيا الفن» عام ١٩٦٢، فإن البنداري قد استوحي هذه القصة المكتوبة عن شفيقة القبطية من قصة كتبها شوشة عن راقصة أخري اسمها «توحيدة»، أخرجها البنداري ومزج بين اسم شفيقة القبطية وبين حوادث عاشتها توحيدة.

وليس مجالنا هنا المقارنة، لكن السيناريو الذي كتبه محمد مصطفى سامي قد اختلف تماما عن الواقع، والنص الأدبي. ونحن نري شفيقة في قمة مجدها، وليس في بدايته مثلما حدث في رواية البنداري، حيث يقوم الأب بطرد ابنته شفيقة بعد أن أخطأت، وتضطر إلي أن تترك وحيدها عزيزا في أحضان والدتها. وتمر السنوات ويقع عزيز بعد أن كبر في السن طبعا في غرام سعاد ابنة أسعد باشا، وهو عشيق والدته شفيقة. وتتعرف المرأة على ابنها عزيز، دون أن يعرف هويتها الحقيقية بالنسبة له. ويحدث أن يتقدم عزيز لخطبة سعاد، فيهينه والدها، ويطرده. وتسمع بهذا شفيقة فترد له الإهانة بأن تهينه أمام زوجته. وتبعا لهذا، فإن الباشا يأمر بوضع عزيز في السجن، ويتخلي عن شفيقة، ويختار خادمتها بهية عشيقة جديدة له، بعد أن قامت هذه الأخيرة بسرقة أموال شفيقة، وثروتها من الذهب. وأمام صدمة سعاد

العاطفية في فشل حبها، وتحول عزيز السجن، فإنها تختار دخول الدير، وترفض الاقتران بعزيز عقب هروبه من السجن. أما شقيقة القبطية فإنها تسقط في أعماق العوز، والفقر، وتتعاطي الكوكايين، ثم تموت بين ذراعي ابنها الذي يعرف في آخر لحظة أنها أمه.

ونحن أمام قصة قبطية في المقام الأول، أغلب أبطالها من العشاق، وغير ذلك من الأقباط، وليست هناك إشارة إلي أن قصة حب بين شخصية من ديانتين، مختلفتين قد قامت هنا، ولا في فيلم «الراهبة» لنفس المخرج، وأيضا لنفس كاتب السيناريو، وقد جسدت فيه هند رستم أيضا شخصية راقصة. والقصة هنا يرجح أن تكون مقتبسة من رواية فرنسية كعادة العلاقة في النصوص التي يكتبها محمد مصطفي سامي لحسن الإمام. فهدي وأختها فتاتان مسيحيتان، تعيشان في لبنان، وإن كانت اللهجة في كل الفيلم بالعامية المصرية. وهما يتعرفان علي المرشد السياحي عادل، تعجب به هدي، ولكنه ينصرف عنها إلي أختها التي لاتعرف مشاعر هدي نحوه، ويتفقان علي الزواج، وتنهار هدي وتمر بحالة نفسية سيئة، فتتعرف علي فؤاد صاحب أحد الملاهي الذي يغريها بالعمل في الملهي، وتصبح نجمة لامعة، ويحاول الكثيرون كسب ودها، ولكنها تضيق بحياتها وتقرر دخول الدير لتصبح راهبة.

وفي الفيلمين ـ خصيصا الأخير ـ صور حسن الإمام شعائر الرهبنة بالتفصيل. وهانحن أولاء مرة ثانية أمام قصة حب كل أطرافها من نفس الديانة دون أن يكون هناك أطراف من ديانة ثانية. وإذا كانت إيفون قد دخلت الدير في فيلم «لقاء هناك» بسبب فشلها في حب عباس المسلم، فإن هدي هنا تدخل الدير وتضحي بحبها من أجل أختها. ونري في هذا الفيلم هدي قبل أن تصدم تضع الصليب علي صدرها، وتتبرك بتمثال للعذراء فوق الجبل، كما أنها ترفض العودة للحياة الطبيعية بعد الرهبنة.

وهناك فيلم ثالث لحسن الإمام، كتبه أيضا محمد مصطفي سامي حول نفس قصص الحب يحمل اسم الفنانة الشهيرة «بديعة مصابني»، وهي لبنانية تجيء إلي مصر * تعمل في فرقة نجيب الريحاني الذي تتزوج منه، ويصنع منها نجمة ذات شهرة عريضة، ولكنهما لايلبثان أن ينفصلا كزوجين، وتقيم هي في غرفة خاصة بها. لكنها لاتلبث أن تنهار علي يدي الراقصة الجديدة بيا عز الدين، مما يدفع ببديعة إلي أن تعود إلي لبنان بعد إصابتها بالفقر. وفي مذكرات حسن الإمام التي نشرتها مجلة الشبكة أن أحمد الحاروفي ـ وهو متعهد حفلات قديم ـ قد اشتري مذكرات بديعة مصابني ودفع بها إلي حسن الإمام الذي تحمس لها، وأسند البطولة في أول الأمر إلي نادية الجندي ثم إلي نادية لطفي بعد أن دب خلاف بين الممثلة والمنتج.

ومثلما هناك صليب علي صدر هدي في الراهبة، فإن هناك نفس الصليب علي صدر بديعة، ويصور الفيلم لحظة انفصال بين الريحاني وبديعة، حيث يأتي القس كي يحاول

إرجاع كل منهما عما قرر، لكن كلا الاثنين يبدو عند رأيه حتي يتم الانفصال. والمعروف أن الأقباط المصريين لايتم بينهم الطلاق بمثل هذه السهولة. لكن لأن بديعة لبنانية فإنه تم الطلاق بناء علي طلب أحد الطرفين أو كليهما.

- برزت الأماكن القبطية في هذه الأفلام بما لها من قدسية عالية لدي المسيحيين في مصر أو لبنان معا، وقد اتضح هذا في علاقة هدي بتمثال العذراء «فوق الجبل، فهو يضاء» بهالته المقدسة، وهي في الكنيسة تقوم بمسح الأرضية، دليلا علي اندماجها في المكان، وتقديسها له. كما أنها تهب كل حياتها للكنيسة، حيث تقوم بالتدريس لتلاميذ صغار. وهدي تزور الكنيسة من وقت لآخر، وتضع الإشارب علي رأسها دليل الاحتشام عندما تفعل ذلك. كما أنها ترتدي مسوح الراهبة حين يقام حفل زفاف أختها في نفس الكنيسة علي الرجل الذي أحبته الاثنتان معا. الأخت وهدي معا. وتبدو معالم الكنيسة مليئة بالرهبة، وأدعي إلي الخشوع في أحداث الفيلم بل في أحداث كل الأفلام التي رأينا فيها العاشقات يخترن هذا البيت السماوي كبديل للحياة الرغدة. وقد امتزج ظهور الكنائس من الداخل والخارج بموسيقي كنسية مهيبة، ذات دلالات خاصة في كل من «شفيقة القبطية» و«الراهبة».

- في الأفلام المصرية التي يتحاب فيها شاب مسلم وفتاة مسيحية، فإن أحداث الفيلم تكون حريصة تماما علي ألا تقع الفتاة في الخطيئة. ولكن في بعض القصص التي صورتها هذه السينما بين عاشقين من نفس الديانة، فإن هناك خطيئة ما تحدث بين الطرفين، حيث تزل الفتاة، ولا يكون أمام الاثنين سوي الزواج. وفي فيلم «البوسطجي» الذي سبق أن أشرنا إلي أن الهوية الطائفية فيه لم تكن واضحة تماما، فإن جميلة قد أخطأت مع خليل الذي أخذ يراسلها ويؤكد لها أنه سوف يتزوجها. فتبعا لوضعه الاجتماعي الجديد بعد الخطيئة، فإن خليلا يرحل إلي مدينة أخري ليعمل موظفا، و«عاوزك تكتبي لي وأنا أول ما تبعتيلي عنوان ح أكتب لك علي كل حاجة». ولكن هذه الرسالة تقع بين يدي البوسطجي المتلصص علي أسرار الناس، ويقوم بخطأ غير مقصود، بختم باطن الرسالة بخاتم البريد، مما يعني استحالة إرسالها إلي الفتاة الخاطئة التي تنتظر الرسالة علي أحر من الجمر. وينتج عن ذلك أن تفوح رائحة الفضيحة ويقوم الأب بذبح ابنته بعد أن اكتشف انتفاخ بطنها.

وفي فيلم «ضحك ولعب وجد وحب» رأينا واحدا من شلة رباعي مدارس مصر الجديدة يحب تلميذة صغيرة، والاثنان قبطيان. هو فريد، وهي مها. وتقع الصغيرة في الخطيئة مع حبيبها، ونتيجة لصغر سنهما فإنه من المحال أن يتزوجا. وعندما تضيق السبل بفريد، فإنه يتجه إلي عائشة، حبيبة الطلاب، وعاشقة أدهم كي تجد حلا لهذا الأمر. وفي البداية تستضيف مها في بيتها، ثم تطلب والدتها لتحادثها وتكشف لها الموقف. كما أن عائشة أو «اش اش» تستدعي طبيباً ليقوم بإجهاض الفتاة.

وحسب نهاية الفيلم، ومن خلال بضعة سطور مكتوبة علي الشاشة نعرف أن فريدا قد تزوج من مها بعد تخرجه، وأنه دخل الجيش، واستشهد في حرب أكتوبر. والفيلم - كما هو معروف - مأخوذ عن تجربة ذاتية للمخرج طارق التلمساني أملاها علي كاتب السيناريو مجدى أحمد علي، فكتبها كما رأيناها، أى أننا أمام شخصيات حقيقية مثل «بديعة مصابني» و«شفيقة القبطية» وإن كانت السينما قد قامت بتغيير ملامحها كما شاء لها.

- تباينت مصادر هذه الأفلام من حيث هى نصوص أدبية كتبها أدباء مشهورون، ففيلم «البوسطجى» مأخوذ من قصة «دماء وطين» التى نشرها الكاتب عام ١٩٣٥، وقد كتب سيناريو الفيلم كاتب قصص آخر هو صبرى موسي بالإضافة إلي أديبة أخري هي دينا الباب. أما فيلم «شفيقة القبطية» فمستوحي من كتاب لجليل البنداري، هو أقرب إلي التحقيق الصحفي منه كرواية، فلم يعرف عن البنداري أنه أديب، رغم أن الكتاب تتبع حياة شفيقة منذ أن كانت فتاة معدمة تعيش فى حى شعبى، حتي مماتها بعد أن زالت عنها الأضواء. وليس فى الرواية أى إشارة إلي قصة الابن التى جاءت فى الفيلم. وكما سبقت الإشارة، فإنه لا علاقة بالمرة بين الكتاب والفيلم. أما رأفت الميهى، فقد كتب سيناريو الأفلام التى بدت فيها العلاقات بين أزواج مسيحيين، مثل علاقة الأم تريز بزوجها الصغير فى فيلم «اسياتى سيداتى» وبقية الأفلام التى أمامنا، غير مستوحاة من نصوص أدبية. والمرجح أن «الرغبة» مأخوذ من رواية فرنسية. أما «الناصر صلاح الدين» فقد اشترك فى كتابته أدباء من طراز عبد الرحمن الشرقاوى، ويوسف السباعى، ونجيب محفوظ، بالإضافة إلي مخرجين هما عز الدين ذو الفقار ومحمد عبد الجواد. واستمد حسن الإمام قصة بديعة مصابنى من مذكراتها. أما «ضحك ولعب وجد وحب» فهو فيلم مملوء بالحنين مستوحي من تجربة المخرج.

وكما تري، فإن كل هذه الأفلام من تأليف مسلمين، حتي فيلم «الناصر صلاح الدين» فإن مخرجه يوسف شاهين لم يتدخل فى كتابة السيناريو مثلما فعل فى الأفلام المأخوذة عن قصة حياته. وفى هذه الأفلام الثلاثة «إسكندرية ليه» و«حدوته مصرية» و«إسكندرية كمان وكمان» رأينا مواطنا مصريا، بصرف النظر عن دينه يعشق الفن ويعيش حياته، وينشغل كثيرا بإبداعه بحسبانه جزءا من حياته. ففى الفيلم الأول حلم «يحيي» بالذهاب إلي أمريكا لدراسة السينما، وفى الجزء الثانى رأيناه يحلم بجائزة فى مهرجان كان عن فيلمه «ابن النيل» ثم رأيناه يخرج فيلم «باب الحديد». وفى فيلم «إسكندرية كمان وكمان» رحل إلي التاريخ، وسجل موقفه من القانون ١٠٣. وفى هذه الأفلام رأينا عائلة مسيحية عادية، تمارس شعائرها، ويحلم أبناؤها بتحقيق أحلامهم.

- اهتم المخرجون من الأجيال كافة بالحديث عن مثل هذه الموضوعات، بعضهم كان حذرا

جدا، والبعض الآخر دخل في النص مباشرة، من حلمي رفلة في «فاطمة وماريكا وراشيل» إلي فؤاد الجزايرلي في «حسن ومرقص وكوهين» إلي حسن الإمام الذي يُعَدّ أبرز وأهم من تناول هذه الموضوعات بجرأة في أغلب أعماله، يليه من الجيل الحالي رأفت الميهي.

ويقول حسن الإمام في مذكراته المنشورة في مجلة «الشبكة»: «أنا مخرج «شفيقة القبطية»، أنا حسن الإمام»، «فشفيقة القبطية هي أشهر بطاقاتي السينمائية في بيروت»..

وبرغم أنه أخرج كل هذا الكم من الأفلام، فإنه في مذكراته كان ينوي إخراج المزيد حيث يقول: «سافرت إلي لبنان بدعوة من مليونير يدعي أديب رزق، فوجدته قد حجز لي شقة في عمارة بلدزلار، وأسند لي قصة «كرسي الاعتراف» بعد تعريبها، فسميتها «الهلال والصليب»، وكانت قصة حب بين مسلم ومسيحية، وما إن انتهيت من الفيلم حتي سمعت نشرة الأخبار في الراديو، وإذا بها الحرب، حرب عام ١٩٦٧».

وليست لدينا أي معلومات عن هذا الفيلم، برغم أن الإمام يشير إلي أنه انتهي منه، وهو فيلم لبناني غير موجود في قائمة المخرج اللبنانية أو المصرية، أي أن هذا النوع كان شاغل حسن الإمام في تلك الفترة من الستينيات، وقد قوبل بخاصة في لبنان بعروض لأفلام أخري من نفس النوع، حتي إن فيلمه «بديعة مصابني» الذي قدمه في منتصف السبعينيات كانت أحداثه - علي الأقل بداياته - تدور في لبنان أيضا.

أما رأفت الميهي، فقد أظهر هذه الشخصيات في أفلامه بكل وضوح بداية من «للحب قصة أخيرة»، ومن خلال شخصية دميانة يكشف لنا الكاتب كيف تتمتع بإيمان قدري خالص، فتراها تعتقد أن السيدة العذراء قد قامت بمعالجة رفعت، الذي يعيش سعيداً مع زوجته سلوي، وهو مصاب بمرض عضال يجعله ينتظر نهايته المحتومة. كما نراها وسط الجميع تدعو للتلاوي وهو علي غير دينها. ويقول مدحت محفوظ في مقاله المنشور بنشرة نادي سينما القاهرة: «وحين نصل لمشهد جنازة دميانة، فإننا نكون قد وصلنا للذروة، وليس غريبا أن يكون الموت محور أكثر وأهم مشاهد الفيلم، ومركز أكبر وأهم التحولات الدرامية لأبطاله. ولا أكاد أصدق أن هناك من رأي فيه طولا زائدا. وصحيح أنه طقوس كاملة لجنازة مسيحية، لكن هذه الطقوس بل والموت نفسه، ليسا إلا خلفية لتأملات حافلة وعديدة ومتشابكة امتلأت بها المقدمة، وأسهمت فيها الصورة السينمائية بثراء كثيف حقا، وتضافرت مع الدراميات وشريط الصوت، ووصلت في مجملها لحد «الإثارة»، وليس أقل من هذا الوصف.

وفي وسط عالم شبه فنتازي في فيلمه «سيداتي انساتي»، فإنه يصور «ماما تريز» بعيدا عن أي شكل فنتازي تقريبا، فهي أرملة غاب عنها زوجها منذ أكثر من ربع قرن، وفي لحظة تنوير تكتشف أنها تعيش وحيدة في هذه الحياة. فتقرر أن تتزوج من شاب صغير، يتسم بالطيبة، والبراءة النادرة، ويصورها لنا الفيلم

تضع إيشاربا علي رأسها. ويقول كمال رمزي في مقال له عن الفيلم بمجلة «فن»: «وهذه الزيجة التي قد تبدو غريبة من الوهلة الأولي تتمتع في الفيلم بمنطق خاص. فالشاب المفلس مثله قطاع كبير من الشباب من العسير أن يجد زوجة تماثله سنا. كما أن الأرملة تملك مالا، ومكانا، لكنها لاتتمتع بزوج. والصفقة ليست مادية، ففيها جانب آخر فهي تمنحه قدرا من الحنان مقابل قدر من الأمان».

«فكرة تريز» العجيبة تلهم الإنسان بفكرة أكثر جنونا، فكرة بدورها لها منطقها الخاص، فهي تراعي عدم تنازل الموظفات عن حقوقهن، بل تجعلهن أكثر قدرة علي الحرية والتصرف، فيقررن أن يتزوجن رجلا واحدا وأن تكون العصمة في أيديهن وأن يعشن جميعا في شقة بمنزل «ماما تريز».

وليس هناك مخرج آخر من كل هذه الأجيال قدم مثل هذه الأجواء في أفلامه بنفس القدر الذي رأيناه عند حسن الإمام ورأفت الميهي.

ويُعدّ فيلم «الناصر صلاح الدين» هو الوحيد من بين هذه الأفلام الذي قدمه مخرج مسيحي. باعتبار أن أكثر هذه الأفلام من تأليف وإخراج مسلمين. وقد كان من المفروض أن يقوم بإخراج هذا الفيلم عز الدين ذو الفقار. ولكن مرضه حال دون ذلك. فأسندت آسيا إخراج الفيلم إلي شاهين الذي لم يكن قد قدم من قبل فيلما بمثل هذه الضخامة، والذي قام بتعديل بعض من السيناريو حسبما جاء علي لسان محمد الشربيني في كتابه بالفرنسية حول شاهين. والفيلم يتحدث عن الحملتين الصليبيتين الثانية والثالثة. وفي هذه الحقبة فإن صلاح الدين قد حقق نصره علي الصليبيين في الإسكندرية، ويعد نفسه لتحرير القدس التي احتلها المسيحيون.

ويصور الفيلم كيف قام رينو الفرنسي بذبح حجاج بيت الله الحرام وهم في طريقهم إلي مكة، وقد عارض هذا الموقف ملك القدس الذي منحهم الأمان. ولذا تحصن صلاح الدين في جبال حطين وهاجم رينو الفرنسي وقواته في معركة فاصلة استولي بعدها علي مدينة القدس. وكان عليه أن يواجه حملة جديدة ينظمها ريتشارد قلب الأسد ملك الإنجليز بمساعدة الملك الفرنسي فيليب أوجست، وقد قررا استعادة القدس بأي ثمن.

في البداية، وحسب موضوع الفيلم حقق الصليبيون انتصارا في عكا بفضل خيانة محافظها، والذي قام بتسليم المدينة إلي الغزاة، وهنا طلب الملك الفرنسي من صلاح الدين أن يعيد مدينة القدس إلي الصليبيين، وأيضا كل الممالك الأخري التي كان يحكمها المسيحيون. ولكن العرب لم يتوقفوا عن المقاومة، برغم أن الصليبيين حققوا بعض الانتصارات السريعة، مما دفع بصلاح الدين إلي إعداد خطة محكمة ليجذب أعداءه إلي قلب الصحراء المؤدية إلي مدينة القدس. وقد نجحت أسلحة العرب الخفيفة في أن تصد وتنتصر علي أسلحة الصليبيين الثقيلة والشديدة البطء، مما أدي إلي انقسام المعسكر المسيحي. وفي وسط هذه

الأجواء انضم المقاتل المسيحي عيسي العوام إلي جيش صلاح الدين، ورغم حبه للويزا - إحدي الفرنسيات من الجانب الآخر - فإنه كعربي مسيحي قرر البقاء إلي جوار صلاح الدين يدافع عن وطنه.

ولقد قام ريتشارد قلب الأسد بإعادة الملك الفرنسي إلي بلاده كي يعقد هدنة مع العرب، لكن فيليب أوجست اتفق مع كونراد علي استكمال المجابهة ضد ريتشارد الذي كان عليه أن يحج إلي القدس التي أقام بها صلاح الدين وجيوشه. ويصاب الملك بسهم، ويحاول بعض أعوانه إقناعه بأن هذا السهم عربي، ولكن صلاح الدين يقوم بنفسه بعلاج خصمه. لكن هذا لم يمنع اندلاع الحرب من جديد. ويكتشف شخص يسمي الدمشقي أن هناك سائلا قابلا للاشتعال يمكنه أن يدمر أبراج الصليبيين، فيقرر عيسي العوام أن يساعد الدمشقي في الوصول إلي القدس، حيث يمكنه إعداد السائل القابل للاشتعال. وينجح العوام في أن يفعل ذلك. وبعد المعركة الفاصلة يقرر ريتشارد العودة إلي بلاده بعد عقد معاهدة صلح مع صلاح الدين، ويعده أن يعود في العام القادم إلي القدس كحاج، بينما تقرر لويزا أن تعود للزواج من عيسي العوام.

وقد اخترنا أن نؤكد علي هذه القصة التاريخية من أجل إثبات كيف أكدت السينما علي وطنية العرب مهما كانت هويتهم الدينية، فلقد غامر العوام بالسباحة تحت الماء من أجل إحضار الدمشقي، ولاشك في أنه كان عاملا حاسما في المعركة بأن تميل الكفة في النهاية لصلحة العرب ■

الأمواج والصخور
إسماعيل عقاب ومشهد الشعر في مصر

د . مجدي أحمد توفيق

أطرف ماقرأت هذا الصيف مقال نشرته صحيفة الأهرام (الصباحية) لأبي همام عبداللطيف عبدالحليم الشاعر وأستاذ الأدب العربي بدار العلوم بجامعة القاهرة وللكاتب قصة، وللمقال قصة.

أما الكاتب فهو من أشدّ تلاميذ عباس محمود العقاد إخلاصاً، حتى أنه لينحو منحى الأستاذ في غطاء الرأس ، وفي إمساك العصا. والمعاصرون ما أن يذكر اسم العقاد حتى يتداعى إلى أذهانهم موقفه من صلاح عبدالصبور . كان العقاد رئيسا للجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب - المجلس الأعلى للثقافة الآن - فلما قدّم عبدالصبور للجنة مخطوطاً من شعره ، رأى العقاد أن يحوّله إلى لجنة النثر ، لأنّ الشعر الحر- الذي سمّي فيما بعد باسم الشعر التفعيلي ، وسمّاه العقاد الشعر السائب بدلا من الحر - ضرب من النثر لا الشعر ولقد رد عليه صلاح عبدالصبور بمقال لطيف نشرته «الاخبار» التي كان العقاد ينشر بها يومياته ، واختار عبدالصبور لمقاله عنوان« والله العظيم موزون» . أما أحمد عبدالمعطي حجازي فلقد آثر أن يضع قصيدة هجاء للعقاد ، وحمل عليه حملة عنيفة . وليس هذا كله استطراداً فيما نحن بسبيله.

أما المقال فقصته تردنا إلى الشاعر الدكتور كمال نشأت .

فكمال نشأت واحد من رواد الشعر الحر في مصر ، شارك في دعمه مع صلاح عبدالصبور، وحجازي ، وحسن فتح الباب ، وعبدالمنعم عواد يوسف ، ومحمد مهران السيد، وآخرين (وأنا أخص المصريين بالذكر لأن المشهد الذي أرويه مصري ، بغير رغبة في إثبات التقدمة في الشعر الحر لبلد على بلد، بل إني أرى السؤال عن الأسبقية يتجاوز التاريخ المحض إلى أن يكون علامة على ضعف شعورنا بوحدة الثقافة العربية ، واشتراكنا فيها) ولقد أحاط الجدل بكمال نشأت في الآونة الأخيرة لأنه نشر في مصر كتاباً يطعن فيه على الموجة الثانية من الشعر التفعيلي ، ومارافقها من قصيدة النثر، والموجة عنده مردودة إلى أدونيس ، أستاذها ، ومعبد طريق الحداثة لأصحابها، وهي الطريق التي

(*) مدرس النقد الأدبي بفرع جامعة القاهرة بالفيوم

سلكوها فانتهت بهم ، في تقدير كمال نشأت ، إلى إفساد الشعر العربي إفسادا ممقوتا ، ورأت كلية دار العلوم أن تستضيف كمال نشأت ليحاضر طلابها وأساتذتها ، حول رأيه في الشعر ، وماانتهى إليه من آراء في كتابه.

نعود إلى أبي همام .

علق على محاضرة كمال نشأت ، وعلى كتابه المذكور ، بكلمة في الأهرام ذكر فيها إنه يشعر بشعور يخشى أن يرى فيه الناس شماتة ، فهؤلاء الذين نازعوا العقاد من قبل هم الذين اختطوا الطريق الجديد ، المسيّجة بأوهام التجديد ، والتي أدت بنا إلى غموض الحداثة ، وتفاهات قصيدة النثر .

ذكرني هذا كله بطائفة من الندوات ، قمت على تنظيمها في قصر الثقافة بحي مصر الجديدة، كان موضوعها السؤال عن الضرورة الجمالية الداعية لكل شكل من أشكال القصيدة المعاصرة، وتركت فيها مساحة غير قليلة للسؤال عن الضرورة الجمالية للشكل العمودي الآن . استضفنا في الندوات المرحوم الشاعر شوقي هيكل الذي كان يترأس جمعية أصدقاء العقاد، والأستاذ الدكتور عبدالغفار هلال، والشاعر عبد المنعم عواد ، والشاعر الدكتور حسن فتح الباب ، والشاعر عاطف عبدالعزيز، والشاعرة خيرية صابر، وآخرين – وكان الرأي الذي ينتهي إليه كثرة من المعنيين بالموضوع هو أن الشكل العمودي قادر على البقاء، في كل زمان ومكان من بلادنا العربية ولايحتاج إلا إلى تجديد اللغة حتى تتسع لتجارب معاصرة.

وفي شهر أبريل ، وأنا مسافر إلى العريش للمشاركة في مؤتمر أدبي أقيم هناك ، حدثني الصديق الصحفي عمرو رضا عن الورقة التي سيلقي خلاصتها في المؤتمر، وكانت فكرتها أننا نستطيع أن نرى في الشكل العمودي الآن ضربا من ضروب المقاومة للآخر الذي يغزونا ، وبدا لي طريفاً أن نقرأ الشكل نفسه – لا المضمون في القصيدة – بوصفه منحى من مناحي المقاومة للثقافة الغربية الغازية لنا ، أو ، بعبارة أخرى ، نحواً من أنحاء التفاعل بين ثقافتنا وثقافات أخرى ، يهدف إلى حماية هويتنا من الاغتراب ، أو التغريب ، أو التشوه .

هذا كله يؤول بي إلى الديوان الجديد للشاعر الحريص على الشكل العمودي المقيم في مرسى مطروح في الشمال الغربي من مصر ، كأن مقام الشاعر علامة على انزياح الشكل إلى هامش مشهد الشعر في مصر .

أشير إلى الشاعر إسماعيل عقاب وديوانه «حديث الموج للصخور» (القاهرة- دار قباء- ١٩٩٨م) . لقد كان إسماعيل عقاب خدين الشاعر المرحوم عبدالمنعم الأنصاري، وهو نفسه « المغني الذي رحل» الذي أهدى إليه عقاب ديوانه . والشاعران اشتركا كلاهما في محبة الشكل العمودي ، وآمنا بقدرته على استيعاب لغة العصر ، وعلى التعايش مع كل عصر وعلى الاستجابة للغة المسرح وتقاليده ، كما استجاب لها بين يدي أحمد شوقي وعزيز أباظة . وأفضل

من استجابته لها بين أيديهما ، إذا أمكن .

وأظن أن الشيطان قد مكر بي وألقى في روعي أن «حديث الموج للصخور» عنوان يريد القول إن الديوان حديث صادر عن أمواج الموسيقى التي ينشئها العروض الخليلي بفعل الشكل الشعري الأصيل ، ليوجّه الموج حديثه إلى عالم شعري أصم كالصخر ، كفّ عن الموسيقى والغناء ، وبسط صحرائه الجافة فوق بحر الشعر من حول الديوان ؟

أظنه مكر الشيطان لأن القصيدة التي عنوانها « حديث الموج للصخور» لاتوحي لي بهذا المعنى من قريب ، وهي أقرب إلى أن تكون غزلية ، ليست مسرفة العاطفة على نحو رومانسي ولكنها معتدلة على نحو كلاسيكي محدث.

مع هذا يبدو لي المعنى المتوهم من العنوان قريبا من الديوان ومن مشهد الشعر المعاصر.

لتكن فرصة لنطالع شيئا من الديوان ، ونتعرف قليلا شعر إسماعيل عقاب وأنا أختار أولى قصائد الديوان ، لأنها من جهة، مصورة لأسلوبه في سائر القصائد ولأنها من الجهة الأخرى ، تحتمل عندي أن نقرأها بوصفها بياناً شعرياً دالا على موقف القصيدة عند عقاب من عالم الشعر المحيط بها ، وعلى موقف الشاعر نفسه من قصيدته.

استفزاز

١ – ليس يكفي إثارة للزال ... أن ترمزي

٢ – صارحيني .... وإن تشاني ولوعي ... تحفزي

٣ – واجهيني بما يليق بمثلي ... تعززي

٤ – وانقشي مايثير ... فوق الوشاح المطرز

٥ – انهضي مستفزة .... وامتطي المهر واهمزي

٦ – وأغيري على ربوعي ، وضمي ، وحرزي

٧ – حاصري كل ربوة لي ، وجوبي مفاوزي

٨ – وإذا ماسهري بدا لك.... كرّي وناجزي

٩ – فأنا مهري .... لايروق له كرُّ عاجز

١٠ – لامفر .. فنازلي ... جردي السيف ... بارزي

١١ – وإذا طابت جولتي ، وهوى الطعن ... أوجزي

١٢ – واحشدي كل مالديك لقتلي .. وأجهزي

١٣ – روعة .. لو دمي يسيل ... على نصل معجز

أفضل أن أقرأ هذه القصيدة في ضوء تأويل يرى المخاطبة فيها هي القصيدة بوجه عام ، بمقدار دلالتها على عالم الشعر ، ومن زاوية انتماء الشاعر إليها . والمغامرة في هذا التأويل قليلة ، فعليها دوالّ ظاهرة . أولها قوله « أن ترمزي» قافية البيت الأول ، والنقش المذكور أول البيت الرابع يحتمل معنى الكتابة، والإيجاز ، قافية البيت الحادي عشر ، شأنه شأن الإعجاز ، قافية البيت الأخير ، كلاهما أدنى إلى عالم الشعر والبيان . إذا صحت دلالات هذه الدوال إذن تصحُ قراءةُ القصيدة في ضوء تأويل المخاطبة بوصفها قصيدة الشعر المعشوقة من الشاعر ، من ثم يصح، بالقدر نفسه من الصحة ، أن نقرأ القصيدة عينها بوصفها غزلية . فالدوال نفسها لاترفض الاتصال بعالم الأنثى كل الرفض . فالأنثى ترمز فتكتفي بالإيماء دون التصريح ، والأنثى تنقش الوشاح المطرز لأن الزينة من عالمها، وإيجاز الطعن ، وبلوغه حداً من القوة والدقة يوصف بالإعجاز ، ليسا مستنكرين في موقف

شاعر من أنثى معشوقة . وإنما يلتقي الفرضان معاً في لغة النص المزدوجة عند نقطة واحدة ، هي أن القصيدة نفسها – القصيدة المطلقة غير المتعينة في نص دون آخر – هي ، في ذاتها أنثى معشوقة . ولا حرج في أن نرى الازدواج نفسه في العلاقة التي تربط بين الشاعر وأنثاه – القصيدة / المرأة – وهي العلاقة التي أسماها باسم النزال ، ومد صورة النزال ، وبسطها على النص كله ، وطفق يجمع عناصرها ، من مهر، وسيف ، وكر ، بغيرفر ، وطعن ، وقتل ، ونصل، فسرد في القصيدة قصة النزال تفصيلاً لابلغة الماضي ، بل بلغة الطلب والاستقبال ، أو الاستباق . هذه العلاقة تحتمل تأويلاً الازدواج لأنّ القصيدة حين تنازله وتعجزه نزالاً، تعلن قدرتها على منازلة الشعر كله ، على أن تكون الموجة العاتية الضاربة لصخر الشعر الأصم ، وهو نزال يعدل كثيراً من معنى القتل وسفك الدم. القتل ههنا متصل بمعنى تقدم أول النصّ هو المصارحة التي تعلو على الرمز، ، إن سيولة الدم على نصل الأنثى المعشوقة معناه الإفضاء الصريح ، إلى أقصى مداه ، بكوا من النفس وبفيض الشعور والوعي . من ثم تنقلب علاقة النزال انقلاباً غريباً ، من علاقة عداء ، إلى علاقة عشق وصفاء ، ومن علاقة عدوان ، إلى علاقة حب ووجدان ، من ثم يستفز الشاعر قاتلته ، ويناشدها القتل، ويلح عليها فيه ، ويستروح ، أخيراً، أن يسيل دمه على نصلها ، وهو موقف لايصدر عن ماسوشية أمام سادية الأنثى ، بل يصدر عن مفهوم آخر للعزة في البيت الثالث عزة الشاعر الذي يشعر بذاته ، وعزة الأنثى/ القصيدة ، ومن ثم يتولد عن هذا كله ازدواج أخير ، إنه ازدواج القول الشعري نفسه. هذه قصيدة تصف ماقبل القصيدة من مراودات هي شعر يستفز الشعر، وهي حديث بالاستقبال عما وقع في الماضي وأنشأ القصيدة نفسها. هذه القراءة لاتختص باستفزاز وحدها . هي قراءة قابلة لأن نعرض عليها نصوصا كثيرة من الديوان، منها مطلع «وهج» آخر قصائد الديوان :

اخطري في الخرائط المشتهاه

وانقشي في دمي ... فصول الحياة

واعتلي ربوة الضياء ... وكوني

رجفةً تسري في الحنايا صلاة

وتجلي في رعدة الحلم .. ومضاً

ويقيناً .. ونشوة في خطاه ..

إنه التصور نفسه للشعر بوصفه حلول الشاعر في قصيدته ، لاحلول سيرته ولا حلول وقائع حياته ، ولكنه حلول الروح والدم ، حلول الافضاء ، والبوح الذي يتجاوز تفصيلات الحياة المعيشة إلى أفق الوجود الشعري البديل وهو وجود واسع ذو خرائط ، متغير متنوع كفصول السنة ، لامع كضوء على ربوة ، عميق كصلاة، خياليّ كحلم ، حقيقي كخطو النشوان .

إنه مفهوم محدث مجدد للقصيدة القديمة ، كما يجددها البردوني في اليمن ، وسعيد عقل في لبنان والجواهري – يرحمه الله – في

العراق ، وغيرهم كثير – وكما كان محمود حسن إسماعيل يحاول تجديدها في قصائده الباكرة وهو يتخرج في كلية دار العلوم .

ولاحرج في أن تعول « استفزاز » على صورة السيف والمهر والنزال . فلقد اقتبس الديوان على صدر قصيدة رحلة اليقين ، قول صلاح عبدالصبور :

يأتي من بعدي
من ينمطق بالكلمة ، ويغني بالسيف

واقتبس قول عبدالمنعم الأنصاري :

ومالي سوى شعري ألوذ بركنه
وصدق هو السيف الذي أتوشح

قبل أن تبدأ «رحلة اليقين» بمطلع يقول :

لم تزل رحلتي إليك ... طويله
لاأرى وجهة سواك ... بديله
وورائي .. فليس عنك بخاف
وأمامي معابر مستحيلة
وحديثي إليك مستنفرٌ من
رفقاء .. وراعهم أن أطيله

فصورة الفارس والسيف شائعة في الشعر المعاصر ، تجدها عند صلاح عبدالصبور ، وتجدها عند أحمد عبدالمعطي حجازي في قصيدته « طردية » – على نحو ما – وتجدها عند الأنصاري، ثم تعرج في رحلتها إلى إسماعيل عقاب وقد نهل منها ، من قبل حسن فتح الباب في شعره منذ كان ضابط شرطة يطوف قريةً نائية على جواد . فليست ، إذن، استعارة الفارس من مناحي تقليد القدماء ، بل هي من مناحي الابتكار الحديث ... وإلى جوارها نجد – في شعر إسماعيل عقاب – صورة المرتحل في قصيدة «وهج» وفي قصيدة « رحلة اليقين» ولعلها إشارة مهمة تلك التي يقول فيها ان حديثه « إليها» مستنفر من رفقاء ، راعهم حديثه ، وراعهم أن يطيله، هي إشارة مهمة دالة على موقف هذا الشعر من العالم ، وموقفه من أضرب أخرى من الشعر .

ولكنّ القصيدة عند إسماعيل عقاب مهما تعشق المصارحة وتصر على البيان والوضوح فإنها لكي تنجو من الخطابة مضرة على الاكتفاء أمام العالم التاريخي المعيش ، بالأشارة الموجزة ، حتى لايتسلل إلى القصيدة ، وتخيلها ، ويسرق من الشاعر عالمه النبيل الأفضل .

لقد صحب إسماعيل عقاب في رحلته التي لاتزال طويلة، الحلم بالشعر بوصفه خلاصاً ووجوداً بديلاً ، في لغة غزلية موقّعه ، صحبه منذ ديوانه « خطوات الأمل المعصوب» (١٩٧٩م) إلى « من وحي عينيها » (١٩٨٣م) ، إلى « هي والبحر» (١٩٨٩م) إلى مسرحيتيه «تأشيرة خروج » و«محاكمة المغني» (١٩٩٦م).

من المؤكد أنه اخرج لنا قصيدة عصرية، في لغة تناسب العصر.

ولكن العصر لاتناسبه لغة واحدة.

العصر يناسبه لغات عدة.

نحن نصنع عصرنا بلغاتنا قبل أن يصنعنا العصر.

لذا سيظل مشهد الشعر متنوعاً ، مختلف البقاع.

ويكفي إسماعيل عقاب أن يضيف إلى المشهد قصيدة جديرة بالقراءة.

وقد فعل. ■

كتاب ينسف أوهام السلام

جواسيس جدعون . . . أسرار العمليات القذرة

سعد القرش *

حين تنتهي من القراءة الأولى لهذا الكتاب ، لابد أن يسيطر عليك شعور قوي بأن بالحجرة التي تجلس فيها أثراً ، أو شيئاً مازرعته الموساد لالتقاط أنفاسك وتسجيل ماتفكر فيه ، بعد أن أحكموا سيطرتهم على العالم تماما واستطاعوا أن يكونوا قوة مؤثرة ، ومشاركة بفعالية حتى في الأحداث التي لايكون اليهود طرفاً فيها .

وفي القراءة الثانية سوف تعيد النظر في هذا الشعور ، لكن توثيق بعض عمليات الموساد القذرة ، سيؤكد لك أن الأمر جد ، ولامكان ولا وقت للمصادفة ، يحمل الكتاب عنواناً له سحر الأسطورة اليهودية «جواسيس جدعون» Gideon's Spies ، وجدعون أحد الأبطال التاريخيين الذين خلدتهم أساطير اليهود في التوراة وقد أنقذ إسرائيل من الأعداء باستخدام ذكائه ، أما العنوان الفرعي للكتاب فهو «التاريخ السري للموساد» The Secret History of Mossad ، ومؤلفه جوردون توماس : يهودي من أصل بريطاني ، وقد صدر الكتاب في نيويورك في مارس الماضي وترجمه إلى العربية أحمد عمر شاهين ومجدي شرشر .

يستعرض الكتاب تاريخ الاستخبارات الخارجية الإسرائيلية ، منذ كانت «الدولة» فكرة إلى آخر أنشطة «الموساد» حين تعرضت هذه «المؤسسة» للفشل في ثلاث عمليات متتالية: محاولة اغتيال خالد مشعل ممثل حركة حماس في الأردن في نهاية سبتمبر ١٩٩٧ ، والثانية في الشهر التالي أكتوبر ١٩٩٧ حين اكتشف أن أحد كبار ضباط الموساد كان يلفق على مدى عشرين عاما – تقارير بالغة السرية يزعم تلقيها من عميل «مزعوم» لا وجود له في سوريا و ظل الضابط يحصل على أموال ضخمة باسم العميل الوهمي ، أما آخر العمليات الفاشلة التي جعلت رئيس الوزراء السابق نتانياهو يُقيل صديقه مدير الموساد السابق «داني ياتوم» فهي فضيحة الموسواد حين فشل في اغتيال عبدالله زين (أحد أبرز نشطاء حزب الله اللبناني) في سويسرا.

في هذه البانوراما يتوقف الكاتب أمام أبرز العمليات الناجحة ، للتدليل على أن الموساد أخطر جهاز استخباراتي في النصف الثاني من هذا القرن وأنه «عين إسرائيل

(*) قاص وصحفي بجريدة الأهرام المصرية

السرية على العالم» ص ٣٠٧ . والقارئ لهذه العمليات سوف يصاب برعب حقيقي ، وإليك بعض الأمثلة:

- اختطاف أدولف إيخمان - تحت دعوى « لا نجاة لأي نازي حي» من الأرجنتين وإحضاره حياً إلى إسرائيل على يد رافي إيتان ... الجاسوس ذي القناع الحديدي .

- سرقة الطائرة ميج ٢١ الروسية (أحدث المقاتلات الحربية آنذاك) من بغداد إلى إسرائيل في منتصف أغسطس ١٩٦٦ .

- لعبت الموساد الدور الأخطر في خلخلة التكوين النفسي والاجتماعي والأسري لضباط الجيش المصريين قبل حرب يونيو ١٩٦٧ ، فضلا عن إحاطتها بكل مايتعلق بسلاح الطيران بالذات «كان هناك إما عميل عربي أو أحد رجال الموساد في كل قاعدة جوية مصرية أو رئاسة للأركان » ص ٦٢ ، كما استطاعوا تسجيل «المكالمة الحاسمة بين جمال عبدالناصر والملك حسين في بداية حرب الأيام الستة» ص ٧٨ .

- تمكنت الموساد - حين طلب إليها المساعدة في القبض على الثائر المغربي «المهدي بن بركة» من القبض على الرجل وقد وصف ديجول الجريمة مشيراً إلى أنها تحمل « بصمة تل أبيب » .

- تخليص الرهائن بعد احتجازهم في مطار عنتيبي في أوغندا .

- تمكن فنيو الموساد من الدخول على كمبيوتر « آي . بي . إم» الذي اشترته المخابرات الحربية الأردنية ، وكانت المعلومات التي يتم جمعها عن طريق هذه القناة تكمل المعلومات التي يحصل عليها ضابط الموساد - المستور بعناية فائقة - والذي زرعه رافي إيتان داخل قصر الملك حسين » ص ٢٢٣ .

- لعبت الموساد الدور الأكبر للالتفاف حول المؤسسة البابوية في الفاتيكان ، مستغلة حادث اعتداء التركي محمد علي أغا في ١٣ مايو ١٩٨١ على البابا يوحنا بولس الثاني حيث ظل الباب البرونزي للقصر البابوي مغلقاً أمام إسرائيل) بالإيحاء إليه - البابا - بسؤال: من الذي أمر أغا باغتياله؟ ، الأمر الذي فجر بعد سنوات قنبلة تبادل العلاقات الدبلوماسية بين اسرائيل والفاتيكان .

إلا أنّ القراءة المتأنية لما وراء الكتاب تؤكد عدة أشياء ، منها صعوبة الفصل بين ماهو ديني وماهو سياسي ، في حالة إسرائيل .. الدولة والأفراد ، فالمؤلف يهودي، لكنه ينطلق من رؤية دينية أسطورية يؤسس عليها مقولاته وآراءه ، وهنا أنقل كلماته بلا تعليق « جدعون ، المحارب اليهودي العظيم» ص ٣٨٤ ، « سبيلمان ، هو رجل كالأسطورة في إسرائيل حارب بشكل متميز في حرب الاستقلال » ص ٤٠١ ، « وأنا أصغي إلى إيتان ، بدت إنجازاته» ص ٤٠٢ ، « داخل مقر السفارة اتبع الإرهابيون نصيحة معلمهم ، شي جيفارا » ص ٢٨٤ ، «وذات يوم كان عرفات يزور الكويت ليحث حركة حماس الإرهابية» ص ٢٢١ .

كما يخلط المؤلف - مثل شعبه - بين

الديني والسياسي ، فهو ينقل عن أحد منفذي العمليات القذرة وصفه للمخابرات السرية بأنها « ثاني أقدم مهنة في التاريخ ، وهي مفتاح الفهم الكامل للعلاقة الدولية والسياسية العالمية والدبلوماسية وبالطبع الإرهاب ص ٣٢ ، ثم يؤكد أن « العلاقة بين العمل المخابراتي والجنس قديمة قدم الجاسوسية نفسها ، ففي كتاب يشوع في التوراة ورد أن الزانية «راحاب» أنقذت حياة اثنين من جواسيس يشوع من بطش رجال ملك أريحا ، وهذا أول ارتباط أزلي سجل بين أقدم مهنتين عرفتهما البشرية» ص ١٩٩ ، ويقول أيضا إنه « كان لدى « بن جوريون» إحساس شبه ديني عن الطريقة التي ينظر فيها شعبه إليه لحمايتهم ، بالسبيل نفسه الذي اتبعه قادة إسرائيل من قبل ، لكنه كان يدرك أنه ليس نبيا . إن محارب عنيد كسب حرب الاستقلال ضد عدو عربي يفوق عشرين ضعفاً ، لم يكن هناك نصر كهذا ، منذ قتل الصبي داود جوليات وطرد الفلسطينيين » ص ٤٧ .

وإذا كانوا هم قد تخلصوا من هذه الإشكالية ، فمازلنا نحن العرب والمسلمين والمصريين – نعاني صراعاً نفسياً تاريخياً حضارياً بين الديني والتاريخي ، فداود الصبي هو الذي أصبح فيما بعد النبي داود أو الملك داود الذي تمكن لأول مرة – من جمع شتات الذين خرجوا من مصر ، وأقام دولة ، وجالوت الذي أوردت الكتب المقدسة قصته مع داود كان يدافع عن أرض فلسطين ويقتل داود له عبر اليهود على دمائه ليحتلوا فلسطين فترة من الزمن القديم ، يؤسسون عليها الآن حقاً تاريخياً في أن تكون لهم هذه الأرض وطناً أبدياً ، داود هذا النبي أوحي إليه ، وعلمه الله منطق الطير « ياجبال أوّبي معه والطير» بنص القرآن الكريم ، فكيف نخرج من هذا المأزق ؟ سؤال لأنفسنا .

في السطور الأولى قلت إن الكتاب يبعث على اليأس لكنني أؤكد أنه يؤدي مهمة لم يقصد إليها المؤلف ، وهي إفاقة الذين أوهمهم الكلام الجميل عن السلام الوشيك ، وضللتهم أضواء موائد اتفاقيات نساق إليها مكرهين أو مخدوعين ، فإذا كانت بعض قنوات التليفزيون العربية قد بكت أو تباكت على إسحاق رابين ، ووصفت اغتيال متطرف يهودي له بأنه اغتيال لحلم السلام مع إسرائيل ، فإن رابين – هذا القاتل المحترف الحاصل على جائزة نوبل للسلام ! – «هو نفسه اشترك في أكثر من مناسبة في عمل انتقامي وعلى الخصوص اغتيال نائب عرفات «خليل الوزير» أبوجهاد ، كان رابين وقتها وزيرا للدفاع حين اتخذ قرار الاغتيال » ص ١١٩ ، وحين سئل رابين – وهو رئيس للوزراء ، بعد اغتيال الشهيد الفلسطيني فتحي الشقاقي على أيدي الموساد – أن يعلق على الحادث قال : بالتأكيد أنا لست حزينا» ص ١٢٩ ، وهو الذي أمر باغتياله ص ١٢٥ ، وبعد أربعة أيام اغتيل رابين في تل أبيب في ٤ نوفمبر ١٩٩٥!!

ينسف الكتاب الدعاوي التي حاولت الموساد ترويجها عن العملاء أو المتعاونين من الجنسيات

الأخرى مؤكدة أنها تكفل لهم الحماية . إلا أن مايحدث أنها تبيعهم بأيسر الطرق . فقد قتلوا روبرت ماكسويل في بداية نوفمبر ١٩٩١ ، بعد أن أحسوا بأنه سيمثل لهم قلقاً ما . كأن يفضح عملياتهم مثلاً . ولم تشفع له عندهم المبالغ الهائلة التي أنفقها على تمويل بعض هذه العمليات والتي كان يسحبها من صندوق معاشات موظفي صحفه، وقد اعترف إسحاق شامير بهذه الخدمات بعد دفن ماكسويل في إسرائيل « لقد قدم الكثير لإسرائيل يفوق مايسع ذكره اليوم » كما قدموا عدداً من الفلسطينيين ضحايا لتغطية أعمال قذرة ، أو بهدف تصفية حسابات مع إحدى الدول . انطلاقاً من مقولة كبيرهم رافي إيتان « إذا لم تكن جزءاً من الحل ، فأنت جزء من المشكلة» ص ٨٣ . وهذا يتسق تماما من إرهاب دولة ، أو مع سياسة جهاز « شارك في تكوين مصير إسرائيل» ص ٧٤ . بل في مصائر دول أخرى ومؤسسات ومثل هذه المؤسسة - كالدولة - تعمل جيدا في أوقات الخطر والسلام الحقيقي يعني نهايتها التلقائية، ولذا « يرون في الاغتيال جزءاً من العمل» ص ١١٣.

كما أنهم على استعداد للتضحية بأي شيء وأي أحد ، وإذا كانوا لايقبلون أن يعمل معهم إلا يهودي ، فهم يغرون متعاونين من جنسيات أخرى وبمنطق عوزي « لايجب أن تفكر فيه - العميل - على أنه بشر ، إنه مجرد سلاح ، وسيلة لتحقيق غاية مثل الكلاشينكوف تماماً ، هذا هو كل مافي الأمر ، وإذا تعين عليك أن ترسله إلى حتفه فلا تفكر في الأمر ، فالعميل دائما مجرد لاشيء ، شخص تافه لاشأن له ، إنه ليس إنساناً بالمرة» ص ٣٠٧ . وهذا لايختلف كثيراً عن صراخ نتانياهو بطريقة هستيرية - بعد تنفيذ شهيدين من «حماس» في ٣١ يوليو ١٩٩٧ - عملية انتحارية راح ضحيتها ١٥ إسرائيليا وجرح ١٠٧ آخرين - قائلا : أريد رؤوسهم ، أريدهم موتى ، لايهمني الطريقة ، أريد أن ينفذ ذلك وأريد اليوم قبل الغد » (ص ١٣٢)

الآن ماذا فعلت أجهزة الاستخبارات العربية مجتمعة ، وهل تصل ميزانية هذه الأجهزة إلى نصف ميزانية الموساد ، في الوقت الذي تظل الساحة الدولية ملعباً جاهزا ، تحل فيه المعلومات محل أنشطة شركات وهيئات أخرى وهل من الذكاء أن نصر على التفرقة بسذاجة - بين مامن « هو يهودي » وما «ومن» هو صهيوني ؟■

الاستشراق ورؤيته للحضارة العربية الإسلامية

علي بن حسين المفتاح *

لا جدال في أن الإستشراق له دور كبير في العالم العربي والعالم الإسلامي على حد سواء، وإن اختلفت ردود الأفعال على كلا الجانبين . ففي العالم الغربي لم يعد في وسع أحد أن يكتب عن الشرق أو يفكر فيه أو يمارس فعلا مرتبطا به أن يتخلص من القيود التي فرضها الاستشراق على حرية الفكر أو الفعل في هذا المجال من حيث أن الاستشراق (يشكل شبكة المصالح الكلية التي يستحضر تأثيرها بصورة لامفر منها في كل مناسبة يكون فيها ذلك الكيان العجيب (الشرق) موضوعا للنقاش .(١)

ذلك أن الإستشراق في حقيقة الأمر كان ولايزال جزءا لايتجزأ من قضية الصراع الحضاري بين العالم الاسلامي والعالم الغربي بل أن الاستشراق يمثل (الخلفية الفكرية) لهذا الصراع.. فكان له أكبر الأثر في صياغة التصورات الأوروبية عن الإسلام وفي تشكيل مواقف الغرب إزاء الاسلام على مدى قرون عديدة . كما أن الاستشراق له تأثيراته القوية في الفكر الاسلامي الحديث ايجابا أو سلبا .. فلا نستطيع أن نتجاهله أو نكتفي بمجرد رفضه .... ومن هنا كانت أهميته وأهمية البحث فيه ودراسته لإدراك أبعاده وتأثيراته بالنسبة للإسلام والمسلمين .

مفهوم الاستشراق :

الاستشراق هو علم الشرق أو علم العالم الشرقي ... وكلمة (مستشرق) بالمعنى العام تطلق على كل عالم غربي يشتغل بدراسة الشرق كله : أقصاه ووسطه وأدناه ، في لغاته وآدابه وحضارته وأديانه ... وعلى ذلك فالاستشراق يعني الدراسات الغربية المتعلقة بالشرق الاسلامي في لغته وآدابه وتاريخه وعقائده وتشريعاته وحضارته بوجه عام (٢) ويرى مالك بن نبي بأن المستشرقين هم الكتاب الغربيون الذين يكتبون عن الفكر الاسلامي وعن الحضارة الاسلامية. (٣)

بدايات الاستشراق :

هناك بعض الباحثين يشير إلى أن الغرب يؤرخ لبدء وجود (الاستشراق الرسمي) بصدور قرار مجمع (فيينا) الكنسي في عام ١٣١٢م والذي تمخض عن قرار بإنشاء عدد من كراسي

(*) باحث قطري

اللغة العربية في عدد من الجامعات الأوروبية(٤).

ولكن الإشارة إلى أن هناك استشراق (رسمي) ... يؤكد أن هناك استشراقا قبل ذلك التاريخ ... فالانتشار السريع للإسلام في المشرق والمغرب لفت أنظار رجالات اللاهوت النصارى إلى هذا الدين... ومن هنا بدأ اهتمامهم بالإسلام ودراسته .. ولذلك يذهب البعض إلى أن بدايات الاستشراق ترجع إلى مطلع القرن الحادي عشر الميلادي ... وقد تمت ترجمة معاني القرآن إلى اللغة اللاتينية - لأول مرة - في القرن الثاني عشر .. وهناك من الباحثين من أرجع تلك البدايات إلى القرن العاشر الميلادي .. بدءا من الراهب الفرنسي (جربر) (٩٤٠ - ١٠٠٣م) الذي قصد الأندلس وتتلمذ على أساتذتها في إشبيلية وقرطبة حتى أصبح أوسع علماء عصره في أوروبا ثقافة بالعربية والرياضيات والفلك ثم تقلد فيما بعد منصب البابوية في روما باسم (سلفستر الثاني ٩٩٩ - ١٠٠٣)

وفي الحروب الصليبية كان الاتصال بالشرق العربي والحضارة العربية أشد ومدتها أطول ، ذكر « أسامة بن منقذ » في كتابه « الاعتبار » : أن أمراء الصليبيين والكثيرين من قادتهم الذين طال مكثهم في المنطقة العربية تبلدوا - على حد تعبيره - إنهم بحكم الاختلاط اقتبسوا الحضارة العربية وقلدوا الأهلين في المأكل والملبس وأخذوا العادات . قال : (نزلت على أمير من أمرائهم كانت بيني وبينه صداقة وحين أحضر الغداء قال لي : كل ولا تحذر، إني لا آكل لحم الخنزير ، وعندي طباخ مسلم يصنع لي طعامي بطريقتكم وتراني لا أختلف عنكم بشيء) كما نقلوا الصناعات وطرق الزراعة والبستنة واقتبسوا العديد من الأصناف إلى ديارهم .

وفي القرن السابع عشر كانت حركة الاستشراق أنشط ، حيث ظهر في هذا القرن «أدوريوك» الانجليزي في جامعة أكسفورد ، و«كالان» الفرنسي الذي ترجم لأول مرة ألف ليلة وليلة «وبرز» أوربانيوس» الهولندي الذي أنشأ أول مطبعة« لايدن» التي قامت بطبع العشرات من أمهات الكتب العربية ، وطبع فيها مؤسسها أول كتاب في قواعد اللغة العربية (٥).

أما مفهوم (مستشرق) فلم يظهر في أوروبا إلا في نهاية القرن الثامن عشر ، إذ ظهر أولا في انجلترا عام ١٧٧٩م وفي فرنسا عام ١٧٩٩م (٦) وإن كان اختلاط الغرب بالشرق وبالعرب خاصة أبعد من ذلك بحيث يمتد إلى القرن السابع الميلادي كما يرى بعضهم .

الاستشراق والاستعمار :

كان للمد الاستعماري في العالم الإسلامي دور كبير في تحديد النظرة الأوروبية إلى الشرق وخصوصا بعد منتصف القرن التاسع عشر ، وقد أفاد الاستعمار من التراث الاستشراقي ، كما كان للسيطرة الأوروبية على الشرق دورها في تعزيز موقف الاستشراق وتواكبت مرحلة التقدم الضخم في مؤسسات الاستشراق وفي مضمونه مع مرحلة التوسع الأوروبي في الشرق . وقد شهد القرن التاسع

عشر استيلاء المستعمرين الغربيين على مناطق شاسعة من العالم الاسلامي .(٧)

وقامت الدول الأوروبية الاستعمارية (بريطانيا وفرنسا وهولندا) بتقطيع أوصال البلاد الاسلامية شيئا فشيئا ، لوضعها تحت سيطرتها وسيادتها ... وبعد الحرب العالمية الأولى كان العالم الإسلامي كله تقريبا خاضعا لنفوذ الاستعمار الغربي .(٨)

وقد استطاع الاستعمار أن يجند طائفة من المستشرقين لخدمة أغراضه وتحقيق أهدافه وتمكين سلطانه في بلاد المسلمين .. وهكذا نشأت هناك رابطة رسمية وثيقة بين الاستشراق والاستعمار .. وانساق في هذا التيار عدد من المستشرقين ارتضوا لأنفسهم أن يكون علمهم وسيلة لإذلال المسلمين وإضعاف شأن الإسلام وقيمه .. وهذا عمل يشعر إزاءه المستشرقون المنصفون بالخجل والمرارة.

والاستعمار هو امتداد للحروب الصليبية التي كانت في ظاهرها حروبا دينية وفي باطنها حروبا استعمارية ، وقد كانت العودة الى احتلال بلاد العرب وبلاد الاسلام حلما يراود الغربيين منذ هزيمة الصليبيين فاتجهوا إلى دراسة هذه البلاد في كل شؤونها من عقيدة وعادات وأخلاق وثروات ليتعرفوا على مواطن القوة فيها فيضعفوها وإلى مواطن الضعف فيغتنموها .(٩)

ولم تكن علاقة الاستشراق بالاستعمار هي مجرد إضفاء طابع التبرير العقلي على المبدأ الاستعماري بل كان الأمر أبعد من ذلك وأعمق فالتبرير الاستشراقي للسيادة الاستعمارية قد تم قبل حدوث السيطرة الاستعمارية على الشرق ... وليس بعد حدوثها، فقد كان التراث الاستشراقي بمثابة دليل للاستعمار في شعاب الشرق وأوديته من أجل فرض السيطرة على الشرق وإخضاع شعوبه وإذلالها (فالمعرفة بالأجناس المحكومة أو - الشرقيين - هي التي تجعل حكمهم سهلا ومجدياً ، فالمعرفة تمنح القوة ، ومزيد من القوة يتطلب مزيدا من المعرفة ، فهناك باستمرار حركة جدلية بين المعلومات والسيطرة المتنامية) (١٠)

وهكذا اتجه الإستشراق المتعاون مع الاستعمار بعد الاستيلاء العسكري والسياسي على بلاد المسلمين إلى إضعاف المقاومة الروحية والمعنوية في نفوس المسلمين وتشكيك المسلمين في معتقداتهم وتراثهم .. حتى يتم للاستعمار في النهاية إخضاع المسلمين إخضاعا تاما للحضارة والثقافة الغربية.

جهود المستشرقين لفهم الشرق الإسلامي ومقوماته الحضارية:

تتمثل جهود المستشرقين على مدى تاريخهم الطويل في أعمال مختلفة تشكل في مجموعها كلا واحدا وتتلخص هذه الأعمال في الآتي :

١ - التدريس الجامعي :

يكاد يكون هناك في كل جامعة أوروبية أو أمريكية معهد خاص للدراسات الإسلامية والعربية بل يوجد في بعض الجامعات أكثر من معهد للاستشراق مثل جامعة ميونخ حيث

يوجد بها معهد للغات السامية والدراسات الإسلامية ومعهد لتاريخ وحضارة الشرق الأدنى . وتقوم هذه المعاهد بمهمة التدريس الجامعي وتعليم العربية وتخريج الدارسين المؤهلين ممن سيواصلون أعمالهم في المجال الاستشراقي الأكاديمي أو غيره من مجالات أخرى في السلك الدبلوماسي أو الالتحاق بأعمال في الأقسام الشرقية بدور الكتب أو في مراكز البحوث المهتمة بالشرق أو أية أعمال في جهات لها صلة بالشرق وتتأتى من ذلك أهمية مايحمله المستشرقون من أيديولوجية بالنسبة لما يخلفونه من آثار في الدارسين على أيديهم ومايتعكس منهم على غيرهم . وتفتح هذه المعاهد أبوابها للدارسين من كل مكان ومنها يتخرج أيضا أعداد لابأس بها من العرب والمسلمين الذين يعودون إلى بلادهم لتولي مهمة التدريس في جامعاتها .

٢ - جمع المخطوطات العربية :

اهتم المستشرقون منذ زمن طويل بجمع المخطوطات العربية من كل مكان في بلاد الشرق الإسلامي ... وكان هذا العمل مبنياً على وعي تام بقيمة هذه المخطوطات التي تحمل تراثا غنيا في شتى مجالات العلوم ... وكان بعض الحكام في أوروبا يفرضون على كل سفينة تجارية تتعامل مع الشرق أن تحضر معها بعض المخطوطات وقد ساعد الفيض الهائل من المخطوطات المجلوبة معها من الشرق على تسهيل مهمة الدراسات العربية في أوروبا وتنشيطها ... ومنذ الحملة النابليونية (فرنسا) على مصر عام ١٧٩٨م تزايد نفوذ أوروبا في الشرق وساعد ذلك على جذب الكثير من المخطوطات ... وكانت الجهات المعنية في أوروبا ترسل مبعوثيها لشراء المخطوطات من الشرق ... وقد تجمع المخطوطات من الشرق بطرق مشروعة أو غير مشروعة وقد لقيت في أوروبا اهتماما عظيما وتم العمل على حفظها وصيانتها من التلف والعناية بها عناية فائقة وفهرستها فهرسة علمية نافعة تصف المخطوط وصفاً دقيقاً وتشير إلى ماتتضمنه من موضوعات وتذكر اسم المؤلف وتاريخ ميلاده ووفاته وتاريخ تأليف الكتاب أو نسخه .. وبذلك وضعت تحت تصرف الباحثين الراغبين في الاطلاع عليها في مقر وجودها أو طلب تصويرها بلا روتين أو إجراءات معقدة .

٣ - التحقيق والنشر :

قام المستشرقون بتحقيق الكثير من كتب التراث وقارنوا بين النسخ المختلفة ولاحظوا الفروق وثبتوها وراجعوا منها ماحسبوه أصحها وأعدلها .. وأضافوا إلى ذلك فهارس أبجدية للموضوعات والاعلام ثبتوها في أواخر الكتب التي نشروها وقاموا في بعض الأحيان بشرح بعض الكتب شرحا وافيا .

وقد استطاعوا أن ينشروا عددا كبيرا جدا من المؤلفات العربية كانت عونا كبيرا للباحثين الأوروبيين من المستشرقين وغيرهم من بلاد الشرق .

٤ - الترجمة :

قام المستشرقون بترجمة مئات من الكتب

العربية والإسلامية إلى اللغات الأوروبية كافة .. فقد نقلوا الكثير من دواوين الشعر والمعلقات وتاريخ أبي الفداء وتاريخ الطبري ومروج الذهب للمسعودي وتاريخ المماليك للمقريزي وتاريخ الخلفاء للسيوطي والإحياء والمنقذ للغزالي . ونجد ذلك بمئات الكتب في اللغة والأدب والتاريخ والعلوم الإسلامية المتعددة هذا فضلا عما ترجم في القرون الوسطى من مؤلفات العرب والمسلمين في الفلسفة والطب والفلك وغير ذلك من علوم . هذا بجانب ترجمة القرآن إلى اللغات الأوروبية كافة، وقد مهدوا لترجماتهم بمقدمات وضعوا فيها تصوراتهم عن الإسلام . هذا التصور الذي لايتفق في كثير من الأحيان مع الحقائق الإسلامية بل قد يصطدم مع هذه الحقائق اصطداما جوهريا (١١).

٥ - التأليف :

تعددت مجالات التأليف في الدراسات العربية والإسلامية لدى المستشرقين ، ويبلغ عدد ماألفوه عن الشرق في قرن ونصف (منذ أوائل القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين) (ستين ألف) كتاب (١٢) وقد ألفوا في التاريخ العربي والإسلامي وفي علم الكلام والشريعة وفي الفلسفة الإسلامية والتصوف الإسلامي ، وفي تاريخ الأدب واللغة العربية وفي الدراسات المتعلقة بالقرآن والسنة النبوية ، وفي النحو العربي وفقه اللغة العربية ، ولم يتركوا مجالا من مجالات العلوم العربية والإسلامية إلا والفوا فيه .

ومما تميز فيه المستشرقون في مجال التأليف هو مجال المعاجم والقواميس اللغوية وقد ظهر أول قاموس لاتيني/ عربي في القرن الثاني عشر الميلادي ، كذلك المعجم العربي اللاتيني الذي ألفه جورج فيلهام (١٨٦١م) والذي لايزال يستعمل حتى اليوم هذا بالإضافة الى العديد من القواميس الصغيرة والكبيرة التي تجمع بين العربية وغيرها من لغات أوروبية مختلفة كالانجليزية والفرنسية والالمانية وغيرها من لغات أوروبية أخرى . وهناك المعجم المفهرس لألفاظ الحديث الشريف الذي يشمل كتب الحديث الستة المشهورة بالإضافة إلى مسند الدارمي وموطأ مالك ومسند أحمد بن حنبل ... وقد تم نشره في سبعة مجلدات ضخمة في الفترة من عام ١٩٢٦ حتى عام ١٩٣٦. وتفيد من هذا المعجم الجامعات والمعاهد الإسلامية كافة في العالم (١٣).

أهداف المستشرقين :

كان وراء اتجاه الأوروبيين لدراسة الشرق وإقامة مؤسسة ضخمة هي : مؤسسة الإستشراق ، أهداف معينة فالهدف الديني كان وراء نشأة الاستشراق ودعم الدراسات الإسلامية والعربية في أوروبا .. وقد صاحب الاستشراق ذلك الهدف طوال مراحل تاريخه ولم يستطع أن يتخلص منه نهائيا ، وحتى نهاية القرن التاسع عشر لم يكن الاستشراق قد حرر نفسه من إسار الخلفية الدينية التي اشتق منها أصلا إلا بدرجة ضئيلة . (١٤)

والهدف الديني للاستشراق كان يسير

منذ البداية في ثلاثة اتجاهات متوازية تعمل معا جنبا إلى جنب. لم تكن دوافع الاستشراق نبيلة كلها فإذا كانت هناك جماعة من المستشرقين دفعتهم إلى دراسة الفكر العربي وتاريخ العرب دوافع علمية صادقة بهدف تقويم هذا الفكر وجلاء ما غمض من هذا التاريخ فإن فريقا أكبر من المستشرقين الأول كانت تحدوهم إلى ذلك دوافع التبشير من جهة وأهداف خدمة المصالح الاستعمارية من جهة أخرى . فقد كان لتعصب الغربيين وحماستهم الدينية وجهلهم المطبق أثره الفعال أيضاً. وكان لاستمرار تداول الأساطير الغربية عن النبي ﷺ ، وعداء النصارى لديانة توسعية منافسة لديانتهم ، وماخلفته الحروب الصليبية من ذكريات مرة مانعا حال دون قيام دراسة موضوعية متجردة - إن لم تكن متفهمة - للإسلام ، وقد ظل الأمر كذلك حتى القرن الحالي . ويعترف (جب) بأنه على الرغم من التقدم الكبير في الغرب نحو تفهم الإسلام من جانب المبشرين بدلا من دراسته دراسة سطحية مغرضة فجة ، فإنه لاتزال الأحكام القديمة والأفكار المغرضة تلازم مواقفهم من الإسلام وهذا مالا يمكن إغفاله عند تقدير مؤلفاتهم»(١٥)

لقد كان الفكر العربي هدفا لحملة ظالمة من بعض الباحثين الغربيين . ففي محاضرة ألقاها الفيلسوف (رينان) في جامعة السوربون ٢٩ آذار ١٨٩٢م زعم هذا الرجل : أن الإسلام يقف ضد العلم والفلسفة وحرية التفكير بل أنه عرقل أي تقدم علمي أو فكري لأنه على - حد زعمه - دين غيبية وخوارق وأضاف (رينان) بأن الإسلام دين جبري وإيمان استسلامي وادّعى أن الفلسفة الإسلامية مسخت الفلسفة اليونانية وشوهتها ، وأن العرب لايمتلكون عقلا فلسفيا . أما سبب ظهور البحث العلمي والفلسفي عند العرب إبان العصور الوسيطة فعزاه (رينان) إلى الأجانب الذين دخلوا في الإسلام . والجدير بالذكر أن جمال الدين الأفغاني خاض مناقشات شاملة مع رينان وزاره في باريس فوصفه رينان» بأنه ملحد عظيم» غير أن رينان اضطر أمام حجج الأفغاني إلى تعديل آرائه فقال : بأن الإسلام النقي الصافي لم يكن ضد العلم . وإنما تحول المسلمون ضد العلم والفلسفة حين خرجوا عن روح الإسلام(١٦).

والآن يمكننا حصر أهداف المستشرقين في ثلاثة اتجاهات متوازية تعمل جنبا إلى جنب وتتمثل هذه الاتجاهات فيما يأتي :

١ - أهداف علمية :

وقد كانت مقصد بعض من ظهروا في عصر التنوير في أوروبا ..فمنهم من قرأ الكتب الدينية وفحصها وأدرك أن رسالة الإسلام قريبة من الرسالات السماوية الأخرى ومؤيدة لما جاء في كتبها من إيمان بالله وكتبه ورسله ودعوة إلى الحق والخير والصلاح .. ولكن هؤلاء كانوا قلة.

٢ - أهداف تجارية :

وقد ظهرت تلك الأهداف التجارية في

عصر ماقبل الاستعمار الغربي للعالم الإسلامي في القرنين التاسع عشر والعشرين، فقد كان الغربيون مهتمين بتوسيع تجارتهم والحصول من بلاد الشرق على المواد الأولية لصناعاتهم التي كانت في طريقها للازدهار .. ومن أجل هذا كانت حاجتهم إلى السفر الى البلاد الإسلامية والتعرف عليها ودراسة جغرافيتها الطبيعية والزراعية والبشرية حتى يحسنوا التعامل مع تلك البلاد ... وتحقيق مايصبون إليه من وراء ذلك من تحقيق فوائد كثيرة تعود على تجارتهم وصناعتهم بالخير العميم .

٣ - أهداف سياسية:

ظهرت تلك الأهداف السياسية واضحة جلية واتسع مداها باتساع رقعة الاستعمار الغربي للعالم الإسلامي في القرنين التاسع عشر والعشرين . واضطرت الدول الاستعمارية أن تعلم موظفيها في المستعمرات لغات تلك البلاد ... وأن تدرّس لهم آدابها ودينها ليعرفوا كيف يسوسون هذه المستعمرات ويحكموها، وقد اتجهوا في هذه المرحلة إلى العناية باللهجات العامية والعادات السائدة كما فعلوا بالدين والشريعة(١٧)

ونظرا لأهمية الدّين وتأثيره الفعّال في الأخلاق والمعاملات فقد اتجه هؤلاء الباحثون المستشرقون لدراسة وكتابة وتأليف الكتب عنه .

فئات المستشرقين :

هناك فئات بين المستشرقين ، وهي مختلفة تتراوح مابين التعصب والإنصاف ... وفي حال التجاوز عن من لهم ميول تبشيرية خفية أو معلنة ، نجد أن المستشرقين العلمانيين ينقسمون إلى فئات مختلفة :

١ - فريق من طلاب الأساطير والغرائب ، وهم الذين افتروا على الإسلام واخترع خيالهم المريض حوله الأقاصيص الكاذبة ، ولم يكن لهذا الفريق من العلم نصيب ، وقد ظهر هذا الفريق مع بداية نشأة الاستشراق ... واختفى بالتدريج.

٢ - فريق من المرتزقة الذين جندوا دراستهم وبحوثهم لخدمة المصالح الغربية والاقتصادية والسياسية والاستعمارية.

٣ - فريق من المتغطرسين الذين أخذتهم العزة بالإثم وأعمتهم الضلالة عن النزاهة العلمية فراحوا يطعنون الإسلام والمسلمين.

٤ - فريق تعرض للإسلام باسم البحث العلمي ولكنهم انحرفوا عن جادة الصواب فراحوا يتلمسون نقاط ضعف في الإسلام من وجهة نظرهم ويشككون في صحة الرسالة الإسلامية ، وفي التوحيد الإسلامي ، وفي القرآن الكريم من حيث مصدره أو نصه ، وفي الحديث من حيث صحته وفي قيمة الفقه الإسلامي الذاتية وفي قدرة اللغة العربية على التطور ... الخ.

٥ - هناك فريق من المستشرقين التزم في دراسته للإسلام بالموضوعية والنزاهة العلمية وأنصف الإسلام والمسلمين وقد أدى الأمر ببعضهم إلى اعتناقهم الإسلام.

٦ - هناك فريق من المستشرقين انكب على دراسة اللغة العربية وفقه اللغة والأدب العربي

أو اشتغل بالمعاجم وماشابه ذلك ولهؤلاء بحوث قيّمة ومفيدة [١٨]

يسود اعتقاد بين بعض المفكرين العرب : بأن الألمان هم أكثر المستشرقين موضوعية فيما يخص تاريخنا مقارنة بما كتبه غيرهم من الأجانب ويرون بأن أسباب ذلك تعود إلى :

١ - لأن ألمانيا لم تحاول أن تستعمر البلاد العربية لذلك نجا المستشرقون من الخضوع للسياسة .

٢ - لأن المانيا لم تحاول التبشير فنجا مستشرقوها من العبث بالتاريخ الإسلامي أو تفسيره على شكل يخدم أغراضهم .

وبالرغم مما يقال من مآخذ حتى على بعض المستشرقين الألمان مثل (نولدكه) وحتى (رايسكه) الذي يرى البعض فيه « شهيد الأدب العربي » بينما يرى في الأول (نولدكه) بأنه « شيخ المستشرقين » إلا أن الشيء الذي لابد من ذكره في هذا السياق هو (أن المعرفة شيء والإنصاف شيء آخر) [١٩]

ملاحظات على آراء ومناهج المستشرقين :

١ - إن الاستشراق - من بين شتى العلوم الأخرى - لم يطور كثيراً في أساليبه ومناهجه ... وفي دراسته وتناوله للإسلام، ولم يستطع أن يحرر نفسه تماما من الخلفية الدينية للجدل اللاهوتي العقيم ، الذي انبثق منه الاستشراق أساسا ... ولم يتغير شيء من هذا الوضع حتى اليوم باستثناء بعض الشواذ ... (ومن الواضح في هذا الصدد أن صور العصور الوسطى للإسلام قد ظلت في جوهرها دون تغيير ... وإنما نفضت عنها الثياب القديمة لأجل أن تلبس ثيابا أقرب إلى العصر وتعد من علائم الإصرار على الأفكار العتيقة سواء فيما يتعلق بالقرآن أو مايتعلق منطقياً منها بالعقيدة والشريعة والتاريخ في الإسلام. [٢٠]

٢ - يخلط الاستشراق كثيراً بين الإسلام كدين وتعاليم ثابتة في القرآن الكريم والسنة الصحيحة وبين الوضع المتردي للعالم الإسلامي في عالم اليوم ، فالإسلام كتابا وسنة يعد في نظر مستشرق معاصر (ميسلنج) إسلاماً ميتاً ، أما الإسلام الحي الذي يجب الاهتمام به ودراسته فهو الإسلام المنتشر بين فرق (الدراويش) في مختلف الأقطار الإسلامية وهو تلك الممارسات السائدة في حياة المسلمين بصرف النظر عن اقترابها أو ابتعادها عن الإسلام الأول .

٣ - يؤكد الاستشراق بوضوح ظاهر على أهمية الفرق المنشقة عن الإسلام (كالبابية والبهائية والكاديانة والبكداشية وغيرها) من فرق قديمة وحديثة ويعمل على تعميق الخلاف بين (السنة والشيعة) . والمستشرقون يعدون المنشقين عن الإسلام على الدوام أصحاب فكر ثوري تحرري عقلي ، ودائما يهتمون بكل غريب وشاذ .. ودائما يقيسون مايرونه في العالم الإسلامي على مالديهم من قوالب مصبوبة جامدة .

وفي ذلك يقول المستشرق (رودنسون) «ولم ير المستشرقون في الشرق إلا ماكانوا يريدون رؤيته ... فاهتموا كثيرا بالأشياء الصغيرة والغريبة ولم يكونوا يريدون أن

يتطور الشرق ليبلغ المرحلة التي بلغتها أوروبا ومن ثم كانوا يكرهون النهضة فيه».

٤ - الافتقار للموضوعية في كتابات معظم المستشرقين عن الدين الإسلامي ، فالإسلام فقط من بين كل الديانات التي ظهرت في الشرق والغرب هو الذي يهاجم ... وتفسير ذلك يعود إلى أن الإسلام كان يمثل بالنسبة لأوروبا صدمة مستمرة... فقد كان الخوف من الإسلام هو القاعدة .. فهو التهديد المستمر للمدنية النصرانية في الغرب كله.

ويتضح الحقد الدفين في قول المستشرق (فون جرونيبام) ومايدّعيه من أن الإسلام ظاهرة فريدة لا مثيل لها في أيّ دين آخر أو حضارة أخرى (فهو دين غير إنساني وغير قادر على التطور والمعرفة الموضوعية وهو دين غير خلاق وغير علمي واستبدادي).

٥ - يعطي الاستشراق لنفسه في دراسته للإسلام دور ممثل الاتهام والقاضي في الوقت نفسه فبينما نجد مثلا أنّ علم التاريخ يحاول أن يفهم فقط ولا يضع موضع الشك أسس المجتمع الذي يدرسه نجد الإستشراق يعطي لنفسه حق الحكم بل وحتى الاتهام والرفض للأسس الإسلامية التي يقوم عليها المجتمع الإسلامي ... وذلك ناتج عن نوايا مسبقة لايمكن بحال من الأحوال أن تكون نوايا علمية صافية .

٦ - يعد الاستشراق أسلوباً خاصاً في التفكير يقوم على تفرقة أساسية بين الشرق والغرب ... (فالغربيون عقليون ومحبون للسلام ومتحررون ومنطقيون وقادرون على اكتساب قيم حقيقية ... أما الشرقيون فليس لهم من ذلك كله شيء).

ويتجاهل المستشرقون حقيقة هامة جدا أن الحضارة الغربية التي يصفونها بأنها حضارة نصرانية ... مبنية في الأصل على تعاليم رجل (شرقي) وهو المسيح عليه السلام،... وعلى ما نقلوه عن العرب من علوم عربية ومن تراث قديم تطور على أيدي العرب .. هذه الحقيقة تجعل من هذه التفرقة المبدئية إلى شرق وغرب والتي يعتمد عليها الاستشراق أمراً مخالفا للمنطق .. فالنصرانية دين شرقي والزعم بأن الغرب متقدم لأنه يدين بالنصرانية والشرق متخلف لأنه يدين بالإسلام زعم لا أساس له من العلم أو الواقع .

٧ - يعمد المستشرقون إلى تطبيق المقاييس النصرانية على الدين الإسلامي وعلى نبيه ﷺ فالمسيح في نظر النصارى - هو أساس العقيدة - ولهذا تنسب إليه النصرانية .. وطبق المستشرقون ذلك على الإسلام فأطلقوا على الإسلام اسم المذهب (المحمدي) وعلى المسلمين (المحمديون) وذلك لسبب آخر كذلك وهو إعطاء الانطباع بأن الإسلام دين (بشري) من صنع محمد [وليس من عند الله أما نسبة النصرانية إلى المسيح فلا تعطي هذا الانطباع لديهم لاعتقادهم - الباطل بأن المسيح ابن الله.

وكذلك يتم القياس بين المسيح ومحمد ﷺ فالمسيح لم يتزوجّ أما (محمد) [فقد تزوج

بأكثر من واحدة و(محمد) ﷺ محارب وسياسي أما (المسيح) فهو مسالم مغلوب على أمره وهكذا.

- إن الإسلام الذي تناوله المستشرقون المتحاملون عليه في كتبهم هو إسلام من اختراعهم كما أن محمداً ﷺ الذي يصورونه في مؤلفاتهم ليس هو (محمد) ﷺ الذي نؤمن برسالته وإنما هو شخص آخر من نسيج خيالهم... فالاستشراق في دراسته للإسلام- ليس علماً وإنما هو عبارة عن (أيديولوجية) خاصة يراد من خلالها ترويج تصورات معينة عن الإسلام بصرف النظر عما إذا كانت هذه التصورات قائمة على حقائق أو مرتكزة على أوهام وافتراءات.(٢١) ونحن لانمانع من حيث المبدأ أن يعاد النظر في وقائع تاريخنا وحتى أن يقرأ مرة ومرتين وثلاثاً. أما الشيء الذي لايمكن أن نسلم به، فهو أن عقل الرسول ﷺ وروحه الطاهرة يمكن أن ينبشا على النحو الذي نبشت فيه (مقابر الفراعنة) وأن ينقب في سيرته بنفس الطريقة التي نبشت فيها آثار(نينوى) (٢٢) يقول المستشرق النزيه الذي أعلن إسلامه وأوصى أن يدفن في مقبرة بوسعادة في الجزائر، في كتابه «أشعة خاصة بنور الإسلام» مايلي:

« إن المنهج الذي يجب أن يتبع في دراسة السيرة النبوية الشريفة، هو الرجوع إلى الأخبار الصحيحة التي رواها المسلمون أول عهدهم بالتدوين»

وقال: « إنّ الصرح الذي شيّده المستشرقون في سيرة الرسول هو صرح من الورق قد أقيم على شفا جرف هار. والسبب في ذلك واضح ذلك أنهم لم يتبعوا الخطة المثلى فيما ينبغي أن يعتمدوا عليه في السيرة، إن كاتب السيرة يجب عليه أولا أن يتجرد عن الشهوة والهوى والعصبية ويبدأ في دراسة الموضوع نافضاً عن رأسه كل ماأوحته إليه الكنيسة من أباطيل عن الإسلام، وكل ماغرسته في نفسه من اتهامات خاصة عن نبي الإسلام وإذا لم يفعل فإن ماسيكتبه سيكون لا محالة وهم ولاقيمة له».

ويجب عليه ثانياً أن يعتمد على الأخبار الصحيحة التي رواها المسلمون في أول عهدهم بالتدوين، يجب أن يعتمد على البخاري ومسلم وطبقات ابن سعد وسيرة ابن هشام وعلى الطبري وقبل ذلك وبعده أن يعتمد على القرآن الكريم الكتاب الذي لايأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه.

ويجب عليه ثالثاً أن يدرس البيئة العربية في مهدها مكة، والمدينة والطائف وغيرها حتى يتجلى له الغامض، ويتضح له المبهم وتستقيم له الفكرة.

أما إذا قرأنا هذه السيرة في كتب المبشرين والمستشرقين المتعصبين فإننا لانكاد نعرف السيرة لشدة التحريف في تصويرها» (٢٣)

وخلاصة القول بأن نقرأ كثيراً من المفكرين الغربيين وعلى رأسهم (بوهل) و(واط) و(بارت) قد تحركوا في منهجهم وهم يدرسون التاريخ والحضارة

الإسلامية من أربعة قواعد وأسس هي :
أ - عدم وجود مصادر تاريخية عربية وسيرة نبوية متفق عليها والاستفادة من الثغرات فيها.
ب - نقد مناهج المسلمين في البحث التاريخي، واقتراح بدائل عنها .
جـ - الإسقاط التاريخي .
د - المنهج العقلاني في البحث العلمي .
وهكذا يمكن القول : بأن الروح الغالبة على كل الدراسات باستثناء الرومانسيين هي روح الكراهية والعداء والدس على الثقافة العربية - الإسلامية ، وهم وإن حاولوا التعلل والتذرع بالمنهج العلمي المتشدد وعملوا على تقمّص الشخصية الأكاديمية الجدية فإنهم - أي العلماء منهم - لم يستطيعوا إخفاء حساسياتهم الحقيقية وحقدهم التاريخي المتأجج . وإذا كان رواد حركة الاستشراق منذ مطلع القرن الثامن عشر يصمون من سبقهم من الباحثين بالهاث وراء اللغة واللاهوت بغرض تفسير الكتاب المقدس فيعرونهم بذلك من أية صفة علمية فإن المتأخرين - برغم زعمهم سلامة منهجهم - قد وقعوا في نفس الخطأ من حيث يريدون أولا يريدون »(٢٢)

حقيقة لابد منها حول الاستشراق

حقيقة الأمر أن الكثرة من المسلمين يستريبون بنيات علماء الاستشراق وينظرون إلى مؤلفاتهم بتحفظ وبشيء من الريبة والاتهام ، لأنهم ينظرون إليهم بأنهم مدفوعون بغايات تبشيرية واستعمارية وتتهمهم بأنهم يدلسون في تاريخنا ويشككون شبابنا بدينهم ويزهدونا بحضارتنا وهذه النظرة منا لأعمال المستشرقين لها مايبررها فقد كان باعثها قسم من المستشرقين الذين ناصبوا الإسلام العداء بكتاباتهم (المغلوطة) حيث الصقوا بالإسلام وبالرسول أبشع الصفات والافتراء بدافع الحقد والجهل والتعصب الذميم وبدافع الدعوة والتبشير لتعاليم الكنيسة.

ومع ذلك فإن الإنصاف يدعونا إلى أن نفرق بين المبشرين وبين العلماء المنصفين من الذين ندبوا أنفسهم للعلم ولإحياء التراث وبين الذين كان غرضهم الدعاية وتنفيذ أغراض الكنيسة والاستعمار.

والحق أن المستشرقين ليسوا بكفاءة واحدة كما أن أغراضهم تختلف اختلافا كبيرا.

- فمنهم من ندبتهم مؤسسات علمية ودوائر استعمارية أو جمعيات تبشيرية فهؤلاء وأمثالهم لاينتظر منهم إلا تحقيق أغراضهم بكل وسيلة فهم يستبيحون كل دنيئة ودسيسة للوصول إلى أغراضهم .
- ومنهم من أسدوا إلى لغتنا وتاريخنا وتراثنا خدمة جليلة وذلك بإحياء التراث العربي والإسلامي ، وأحيوا الكثير من مخطوطات أسلافنا في التاريخ والجغرافيا والرحلات البرية والبحرية، وفي الأدب والاجتماع والفلسفة ، كنا نجهلها أو لتصل أيدينا إليها لسبب أو لآخر ومع أن أعمالهم هذه قد وصلتنا عرضاً ووفق أغراضهم ، وخدمة لجمعياتهم العلمية أو الدينية أو السياسية ، كي يتخذوا من كتب أسلافنا مادة تخدمهم في

أغراضهم ومقاصدهم.

– ولكن مهما كانت دوافعهم فقد استفدنا من هذه المهمة ولاننكر أن الكثيرين منهم قد وقع في أخطاء قد تكون غير متعمدة وأن البعض منهم كتب بدوافع دنيئة افترى بها على الإسلام ولكن آخرين التزموا جانب الحيدة ولم يحيدوا عن الروح العلمية بل اثنوا على الحضارة الإسلامية ، وعابوا على من كانت نظرتهم صليبية ودافعوا عن الإسلام ونوهوا بفضله أمثلة ذلك أقوال بعضهم التي نوردها هنا :

– يقول كارليل : « إن العرب كانوا نكرة عدة قرون فلما جاء النبي العربي اصبحوا قبلة الأنظار في العلوم والمعارف وعزوا به وكثروا ولم يأت عليهم قرن حتى استضاءت أطراف الدنيا بعقولهم وعلومهم».

وقال : «كلود فاريرء من مشاهير مؤرخي فرنسا » إن هزيمة العرب في بواتيه قد أخرت المدنية الغربية ثمانية قرون ، فلو ظفر العرب يوم بواتيه لحملوا مدنيتهم إلى الغرب ولما طالت أيامه في الجهل المطبق».

– وقال «لوجي برتيالدي» بعد أن وصف مدنية العرب في صقليا وأفاض بما قدمه المسلمون في أسبانيا لأوروبا والعالم من عمران ، وعلوم وفنون قال :

«أمة هذه مدنيتها وتلك آثارها ومفاخرها جدير بنا بل واجب علينا أن تحفظ لها تلك اليد التي قدمتها إلينا وأسلفتها لنا، ولست أدري لماذا لانسمع كلمة إعجاب بالشعب العربي العظيم الذي ترك في طريق المدنية آثاراً عديدة والذي حمل معه أعظم الانجازات وأجلّ الخدمات للبشرية».

– وقال : غوستاف لوبون :

«إن العرب أكثر حكمة من كثير من رجال السياسة الحديثة ، عرفوا حق المعرفة أن أوضاع أي شعب لاتتناسب مع أوضاع شعب آخر فكان من قواعدهم أن يطلقوا للأمة المغلوبة حريتها ، ويتركوا لها الاحتفاظ بقوانينها وعاداتها ومعتقداتها ».

وأخيرا نختم بحثنا هذا بقول جميل سجّله مفكرنا الكبير «مالك بن نبي» عندما قال في سياق رؤيته لدور الاستشراق:–

«من الإنصاف أن لانقيّم إنتاجهم – يقصد المستشرقين – من زاوية ذاتية أصحابه ، أو من زاوية ميزاتهم الفكرية ونواياهم ، بل من زاوية من (يستخدم) إنتاجهم لغايات خاصة في عالمنا نفسه لا في عالم بعيد أو خيالي .

وعليه يمكن القول بأن أي فراغ ايديولوجي لاتشغله أفكارنا من الطبيعي ان ينتظر أفكارا منافية بل معادية لنا لتشغله وهذه مسألة حتمية إن لم تكن قاعدة عامة فالآخرون قد لا ينتظرون وقوع الفراغ الأيديولوجي لاحتلاله بل يعملون هم على صنعه ، بل ربما يشغلونه بأفكار سواهم من باب التكتيك حتى بلوغهم عملية فصلنا نهائيا عن أفكارنا .

فعلينا إذا أن نكتسب خبرتنا ، ونعززها من خلال تحديدنا لموضوعات تأملنا ، وألا نسلم بأن تحدد لنا بواسطة الآخرين .

وباختصار شديد فإن علينا أن نستعيد أصالتنا الفكرية ، واستقلالنا في ميدان الأفكار حتى نحقق

بذلك استقلالنا الاقتصادي والسياسي»(٢٥)

ما المطلوب :

ولكن يبقى السؤال الهام هو : إلى أي حد استفدنا كعرب ومسلمين من الاستشراق في فهم نظرة الجانب الآخر لتاريخنا وحضارتنا الإسلامية وماهو الجهد الذي بذل من جانبنا لتقييم مثل ذلك الإنتاج المعرفي وكشف جوانب الزيف منه والاعتراف بالجوانب الإيجابية ؟؟ بمعنى ماهو الجهد الذي قامت به مراكزنا ومؤسساتنا العلمية والمتخصصون وأبناء هذه الأمة من المشهود لهم بالكفاءة والنزاهة والقدرة على معالجة الأمور بموضوعية تتطلبها الروح العلمية أولا وأخيراً؟!

وما دمنا بصدد الحديث في هذا السياق فإنه يمكننا التأكيد على أنّ المستشرقين في جملتهم ليسوا فئة واحدة وإنما هم أكثر من ذلك فمنهم من تربطه قواسم مشتركة برؤيتنا الحضارية وفهمنا للظاهرة الاستشراقية في جوانبها السلبية وعليه فإن الضرورة والحكمة تدعوننا إلى إقامة حوار ، فتح نقاش معمق ومفيد مع تلك الفئة إسنادا لموقفنا وتعزيزا لوجهة نظرنا في مواجهة الآخرين وبالتالي يمكننا التوجه مجتمعين لمواجهة التيار الآخر الذي يذهب مذهبا سلبيا في تفسيره وتأويله لتاريخنا وحضارتنا من خلال الظاهرة الاستشراقية ولاشك أن انضمام مجموعة من مفكري الغرب إلى صفنا سيسهم إسهاما جيدا في تقريب الصورة بالنسبة لعقول الجيل الغربي ذاته ، لأن هذا العقل يهمه أن يستقي أفكاره من عقول محيطه وبيئته التي يعيش ويمارس أفكاره وقيمه التربوية منها ، والمفكرون الغربيون هم أدرى وأقدر من الآخرين على إيصال مايريدون على طريقة (أهل مكة...) ■

المراجع

١ - إدوارد سعيد : الاستشراق (المعرفة - السلطة - الإنشاء) ، ترجمة : كمال أوديب ، بيروت مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٨١م.
٢ - مالك بن نبي : إنتاج المستشرقين وأثره في الفكر الإسلامي الحديث ، مكتبة عمار للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة ١٩٧٠م.
٣ - رودي بارت : الدراسات الإسلامية والعربية في الجامعات الألمانية ، ترجمة : مصطفى ماهر ، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٧م.
٤ - محمد البهي : الفكر الإسلامي الحديث وصلته بالاستعمار الغربي ، بيروت : دار الفكر ١٩٧٣م.
٥ - محمود حمدي زقزوق : الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضاري ، الدوحة كتاب الأمة العدد (٥) ١٩٨٣م.
٦ - نجيب العقيقي المستشرقون ، ج١ ، ط ٤، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١ م.
٧ - عمر لطفي العالم : المستشرقون والقرآن (دراسة نقدية لمناهج المستشرقين) مركز دراسات العالم الإسلامي - مالطا الطبعة الأولى ١٩٩١.
٨ - محمود أركون ومجموعة من المستشرقين

قراءة تحليلية في مسرحية الأيام المخمورة

لسعد الله ونوس

أحمد جاسم الحسين *

مسرحية الأيام المخمورة في آخر ماكتبه يراع المسرحي سعد الله ونوس ، والسؤال المطروح على الباحث : هل لهذه المسرحية شيء من الخصوصية؟

الحق أن المسرحية تشكل إضافة جديدة إلى مسرح سعد الله ونوس إذ تمثلت فيها مختلف رؤى سعد الله ونوس وهي أيضا محاولة لتكريس أسلوبية جديدة استفاد فيها ونوس من مختلف تجاربه السابقة ، إننا نلاحظ فيها إذابة لمختلف عناصر تجربته وتقنياته محاولا أن يظهرها في ثوب لايخلو من تجانس شديد.

العلاقة مع التراث هاهنا امتصاصية وحلّ التناصّ بدلاً من الاستلهام المباشر للموضوع، إضافة إلى مانلمحه من أبعاد صوفية ، عبر علاقة الحب بين (سناء وحبيب) وأسطورية من خلال العلاقة بين (المرأة وسناء) أيضا مداليل الأراجوز وجدواه بين الماضي والحاضر . وقد كانت موضوعة الجنس والحب التي غزل عليها الكاتب خطوطا مسرحية سابقة كثيرة، كانت عموداً من أعمدة بنائه المسرحي .

ولاننسى حضور السياسي خلفية من خلفيات العمل ومسببا رئيسيا لما يحدث وإن لمحت شيئا من التعسف والإحضار المحتاج إقناعا أكثر . أما بروز الإبعاد الزماني فقد جاء مقنعاً ومعبراً، ورحلة الحفيد الذي يعيش اليوم ويحاول أن ينبش ماضي الشخوص ...

ولايمكن أن يغيب عن ذهن ونوس الدين والتقاليد الدينية إذ لايضيّع فرصة هجومية على البالي من التقاليد الدينية ويحضر المرأة ليحدّث عن مأساتها ، وتقاناته الأخرى المعروفة من تقريب وتعليمية تسجيلية ومناقشات القبعة والطربوش .

المسرحية قبل ماسبق أو بعده تحكي عن حفيد يحاول أن يبحث في التاريخ ، تاريخ جدته وجده ليتم من خلال ذلك الانتقال إلى الحديث عن العائلة المكونة من شابين وفتاتين إحداهما أم الحفيد. كان الأب(التاجر - الجد) قد تزوّج الجدة من دمشق ... خلال علاقة تجارية بين البيروتي والدمشقي ، ولم تمتْ بذور الحب في أعماق الزوجة / الجدة/ التي لم تكن تحسّ أن الرابط بينها وبين زوجها يتجاوز حاجات الفراش ، وضرورة المحافظة

(*) باحث سوري

على السمعة أمام المجتمع ، لكنها بعد كل هذا العمر من الكبت تستجيب لندائها الداخلي ، وتطيع الحبيب وتهرب معه ، وهذا تضامن تماما مع الوقت الذي كان فيه الاب / الجد/ يحاول أن يتعصرن ويلبس قبعة ولباساً عصرياً بناء على اقتراح أولاده ، وتستمر الأحداث ، وتنفتح مجالات للحديث ، وينفرط شمل العائلة وتترك إحدى البنات المنزل ويفعل أخوها كذلك ، إنهما يسعيان للتَعَصْرن ، وثمنه ها هنا التخلي عن القيم الأخلاقية واتباع سواها ...

ينقل لنا الكاتب عبر ذلك جملة من الأفكار والتحولات الاجتماعية والفكرية التي تبدأ بمس المجتمع .. فالأب يتخلى عن فكرة التعويض لشرفه ، ويحاول أن يبدأ حياته من جديد وقد وجد الفرصة سانحة ليتخلى عن التزاماته التجارية مع أهل زوجته بعد أن تركت المنزل وهربت مع من تحب ..

الأخ الهارب يتابع مسيرة حياته إلى أن يغدو كما يقول عن نفسه ملكاً للتجارة والدعارة.

والأخت الهاربة تسعى فترة من الزمان للتعصرن ولفَرْنَسة العالم وبعد أن تثبت لها الأيام أن النجاح لن يكون حليفها تحاول أن تلبْنن العالم... أما الشخوص الذين ارتضوا بالقيم الأخلاقية وساروا على هديها فإنهم يتطورون تطورات إيجابية ، فالأخت تتزوج من مناضل ، والأخ يستمر على طريقه رافضاً كل المغريات التي قدمت له ليتخلى عن قيمه ومبادئه .

والجدة الهاربة مع الحبيب تتوغل في علاقتها بالحبيب محاولَيْن معاً الوصول إلى مراتب عالية من الحب ... ولاينسى الكاتب أن يذكرنا عبر (الأراجوز) بين فترة وأخرى أنّ مانراه ليس إلا مسرحية حدثتْ أحداثها فيما سبق، دون أن يتناسى الدخول عبر شخوصه في عديد من المناقشات الفكرية للوصول إلى مامفاده: لكل حقيقة عدد من الوجوه والروايات .

وعن علاقة المتلقّي مع هذه المسرحية والمسرح بشكل عام يمكن أن نقول : إن لتلقّي المسرح كبير خصوصية ، فالفن يتم تجسيده أمام عيني المتلقي ، حيث يتم التشخيص إذ قد نلمس علاقته بالمتلقي مباشرة ، من هنا فإن كثيراً من الخصوصية قد نجدها في العلاقة بين الطرفين .

وقد اهتم ونوس بعلاقته مع المتلقي منذ زمان طويل وكان يحاول دائما أن يخلق تفاعلا غير منقطع النظير مع المتلقي نظرا لقناعته بضرورة هذه العلاقة ويحاول أن يشركه ويذكره كلما نسي أنه أمام مسرحية وفن مسرحي قد يحرض ويساهم في التغير.

ولايجد ونوس تحرجاً من مخاطبة المتلقي مباشرة والتحاور معه من خلال النص ، ومحاولة استثارته لطرح عدد من التساؤلات ، ولعل تقنية مسرح داخل المسرح تسمح له بقول كثير مما يريد قوله دون أثر كبير لأي حرج.

وقد تمكن ونوس من خلال (الحفيد/ الراوي/ المؤرخ) والمتنبِّىء بالمستقبل أن يوقع عدداً من الشخوص تحت مشرحة التساؤل والاستفهام ولماذا صنعوا ماصنعوه؟ وكان هذا الحفيد يقول عدداً من

الأسئلة التي قد تعن على ذهن المتلقي وكأنه هو المتلقي ذاته دون إعلان ذلك ، أو ربما هو قراءة في فكر المتلقّي ورؤاه ، وتوقّع وبحث في آفاق تفكيره ومايدور بخلده .

ويمكننا أن نقول : إنّ حرص ونوس على كسر الحواجز بين المتلقي والمسرحية جعله يخاطب متلقّيه مباشرة عبر هدم مايدعى بالجدار الرابع ، لكنّ السؤال الذي يطرح نفسه : هل ينسجم ذلك مع موقف ونّوس الفكري من المتلقّي ومن ثمة الإيمان بدوره؟

أعتقد أنه ينسجم عبر تصريحاته المتالية إضافة إلى آلية إخراج مسرحيّاته التي يقترحها ويعطي فيها هامشاً لايخلو من اتساع للمخرجين .

وتبقى آلية العلاقة بين المتلقّي والمسرح مدعاة لكثير من الأسئلة والاقتراحات نظراً لما فيها من خصوصية وحميمية، ولما تثيره هي لحدود العلاقة والتصورات المسبقة واللاحقة وسوى ذلك .

وسنحاول أن نبدأ قراءتنا لهذه المسرحية من عند العناوين وهي سبعة وعشرون عنوانا الرئيسيّ فيها (الأيام المخمورة) والحق أن العنوان يفاجئنا ويضعنا أمام تساؤل محرج، فالخمر قد ارتبط بذهننا مفهوماتياً ومعجمياً بفقدان العقل ومن ثم الترنح يمنة ويسرة وعدم السير على خط صحيح..

إن الأيام المخمورة تشير إلى أن الجمع (الأيام) هي التي كانت (مخمورة) على زنة مفعول، فكأنها فقدت مشيئتها وغدا لزاماً عليها أن تفقد عقلها ، وقد ارتبط المخمور دينيا بالمحرم وبالابتعاد عن الأخلاقي ، فهل يمكن أن يكون الكاتب قد أراد أن الأيام قد انفصلت عن القيم وتعلقت بفقدان العقل ، وربما لأنها مخمورة فإن المخمورين/ المبتعدين عن قيمةٍ ما دينياً/ هم الذين يلائمونها .. هل قصد ذلك ونوس؟ في ضوء الخمرة التي تحضر في عدد من مسرحياته ويعبّ منها الشخوص المحبّبون لديه؟

إن الأيام تشير إلى الزمان ونحن نعيش في زمان مخمور صار للحقيقة فيه عدة أوجه، ولم يعد فيه مسار أخلاقيّ ثابت أو قيمة يُعوَّل عليها ، طبعا نحن لايمكننا أن نعتقد أن سعد الله أراد التأكيد على معنى ديني ولكن ربما قصد الاستفادة منه بما أنه شيء ناجز في مخيلة المتلقي لايصال الداليل التي يصبو إليها .

ولو حاولنا أن نبحث في العناوين الفرعية لوجدنا أن تلك العناوين غالباً ماتناولت المضامين التي جاءت بعدها ، والعنوان تلخيص لما يأتي بعده (فصل المفاخرة بين الطربوش والقبعة) مثلما كان بعضها مرموزاتيا يتحمل أكثر من دلالة (فصل الجناح المكسور وبناء السور) وقد حرص المؤلف على السجع مستفيدا من إيقاعه في عدد منها (المكسور – العار – التجار – القرار – الانتظار – السور) وحرف الراء هو الأكثر ورودا من جملة قوافيه ، ولو حاولنا أن نتتبع العناوين من حيث الدلالة لوجدنا أن الربط المعنوي واضح بين أركانها فالبداية بالأرق والنهاية بالهذيان والأحزان

ولعل استعراض العناوين يشير إلى شيء مايتعلق بما ستحيل عليه تلك الألفاظ : « الأرق والتطير – سناء والتابعة – التمدن والرقي – المفاخرة بين الطربوش والقبعة – الفراش الزوجي – التلقين والتدريب – الارتباك والحب – جريمة العصر – المراودة على الفساد – القرار ونهاية الانتظار – الغضب والدموع – استملاك الماضي – العار عند التجار – الجني والجسد المسكون – الحكاية الناقلة – العري والدهشة – النسيان والبدء من جديد – المكاشفة والمهمة الخفية – الأخوين في متاهة الأم – الحنان وفك عقدة اللسان – المواجهة والرعب – الجناح المكسور وبناء السور – الكوابيس الفاجعة – الزبدة في الحكمة والقوة – الهذيان والأحزان – الملاعب والخواتم».

قراءة في الموضوعات والأفكار :

يطرح ونوس في هذه المسرحية جملة من القضايا الفكرية والمعرفية إضافة إلى عدد كبير من المواقف التي تخص جملة من الشؤون الاجتماعية والمعتقداتية.

ولعل هذا طبيعي فالمسرح خاص يرتبط بالبيئة الاجتماعية التي ينمو كاتبه في كنفها، ذلك لأن المسرح ينقد من جملة ماينقد الجوانب الاجتماعية التي يعيشها، محاولا الولوج إلى أعماق المجتمع والبحث في مكوناته ونسجه ومسيّراته بمعنى مايسعى المسرح إلى قراءة الواقع انطلاقا من تمظهرات الخلل التي يقف لها بالمرصاد. وقد قرأ ونوس المجتمع وبناه قراءة معمقة وتوصل إلى مجموعة من القناعات لم يحاول أن يغيرها ربما لأنه اعتقد أنها ثابتة لاتزول إلا بزوال عدد كبير من الظروف وعزل على هذه الأوتار طويلا.

من هنا فإننا قد لانجد نسيجا اجتماعية متعددة في مسرح ونوس، قد نجد مجتمعات متعددة لكنها ذات نسج واحدة يتحكم فيها سياسيون وشيوخ تقاليد دينية ومخبرون ومخابراتيون وعادات وتقاليد بائدة ومجموعات من المنافع والمصالح ..

سعد الله ونوس في أيامه المخمورة يقدم أسرة مخلخلة لا رابط بين أعضائها. فالأب يرتبط بهم بعلاقة لاتنبو على جانب كبير من النجاح إضافة إلى أن الأولاد سرعان ماينفصلون عن العائلة لدى وجود أول صدمة، والأصهار علاقاتهم تقوم على المصلحة، وما إن تغيب المرأة (الرابط) بينهم حتى تنعدم الصلات، والمخدرات تنتشر، والفساد والعهر.

يقدّم لنا سعد الله ونوس مجتمعاً متفسخاً، كلٌّ يركض وراء مصلحته، لا تحكمه قيمة أو يردعه مبدأ اللهم سوى المنافع والفساد حيث تحولت إلى قيمة ومبدأ.

أمام هذا المجتمع يحق لنا أن نتساءل: لماذا حدث ماحدث ؟ وكيف الطريق للتخلص من ذلك ؟

هذا يقودنا للوقوف عند العادات والتقاليد في هذه المسرحية التي تضع عددا منها على مشرحة التحليل والفحص خاصة مايعني بالزواج والثأر ... ومن خلال العادات والتقاليد

يتم التعريج على مجموعة الإشكالات التي تنجم عن الالتزام بها من عدمه ، إن زواج سناء من عبدالقادر كان مصيره الفشل ، ليس لأنه لم تنشأ علاقة حب بين الشخصين ، ولا لأن أحدهما كان يعيش علاقة حب مع آخر ، بل لأنه زواج مصلحي أو لنقل سببه المصلحة ، ولأنه كذلك فإن المرأة لاتجد فيه شيئا مما كانت تصبو إليه ، وهي لم تستطع التعبير عن مكنونات قلبها ، على الرغم من أنها لم تك مرتبطة بأية علاقة حب ، مع أن المشكلة لم تكن في الزوج إذ لم يعتدْ أن يتحدث عن مكنوناته لزوجته ، بل أن يعاملها معاملة رسمية (؟!!) ووفقا لذلك فالزواج لايساوي أكثر من صفقة تجارية .

لكن هل تبقى الشخوص أسيرة العادات والتقاليد؟

إن خروج بعض الشخوص من أسر العادات والتقاليد يبدو ضرورة حين تكون التقاليد مهترئة لكن أن تتخذ الشخصيات من (العصْرنة) حجة لترك جذورها والتملص من معطيات مجتمعها لايبدو مقبولا.

ولو توقفنا عند قضية التقاليد والشرف ومايحدث في أثناء ذلك من أن الزمان المقبل يردم الجروح، إضافة إلى أن النظر إلى الأمور من وجهة أخرى يفتح مجالات للحديث عن هذه العادة أو تلك ولعل أثر العادة/ التقليد يبدو جليا في تلك العلاقة الأبوية وماتعانيه الفتاة بعد رحيل أمها ، ومسألة عدم القدرة على المعالجة وبالتالي عدم المقدرة على التخلي عن الماضي ..

إن ثمة خلطا واضحا لدى عدد من الشخوص بين ضرورة التخلي عن المهترئ، ومسألة نسف الماضي والتخلي عن كل معطياته ، نحن لاننكر أهمية أن نتطور ونتقدم ونتخلص من المعيق لكنّ نسف الماضي والجذور والارتباط بالآخر أدّى إلى ماأدّى إليه مع الشخوص الذين ظنوا أن (العصرنة) تعني القطيعة ، وونوس أراد أن يؤكد على ذلك عبر ماوصلت إليه الشخوص المتيَّة!

والحديث عن العادات يستدعي بالضرورة الوقوف عند قضية المرأة ، لا لأن العادات والتقاليد تخصّ المرأة فقط ، بل لأن للمرأة في فكر ونوس حضوراً خاصاً يتطلب منا أن ننظر إليها نظرة لاتخلو من خصوصية ، وعلاقة ونوس بالمرأة علاقة قديمة متجددة وانطلاقا من موقفه كمثقف تنويري فإنه قد بذل جهودا كبيرة للتعبير عن همومها ومعاناتها ، وندب عددا كبيرا من مسرحياته للحديث عنها وعما تكابده وتعانيه من مشقات وهموم ومشاكل .

ولم تكن نظرة ونوس نظرة مسطحة تدعو لتحرر في الهواء الطلق ، بل كان الرجل يبحث في أعمق نسج المجتمع وعن الأسباب الكامنة خلف ماتعانيه المرأة.

وقد وجد سعد الله ونوس أن (تسليع) المرأة أحد أهم العوامل الكامنة خلف ذلك ، إنها لدى كثيرين جزء من المتاع الشخصي الذي يشري ويباع ويستعاض عنه ، ويؤْمر بأوامره وينتهي بنواهيه ، من هنا فإن سعد الله ونوس قد كرس

الحيز الأكبر للحديث عن هذه الهموم ..

ترتكز الأيام المخمورة على المرأة (سناء) - الأم - الحبيبة - المرأة التي دفنت أحلامها ومشاعرها عددا كبيرا من السنوات وقاومت طويلا لكنها أبت في النهاية أن تبقى جاثمة تحت إسار العادات الاجتماعية لذا فإنها قد استجابت بعد صراع طويل لنداء الحبيب ورحلا معا .

من خلال المرأة يعرج المسرحي على عدد من العادات والتقاليد عبر نبشه في السيرة الذاتية لشخوص المسرحية ، هذه المرأة اليوم/ طفلة الأمس/ لديها طاقة جنسية كبيرة كامنة في داخلها لا تستطيع أن تعبر عنها لأن الظروف لاتسمح لها ولا المعطيات الاجتماعية : ص ٣٤ .

«كنت دائما أنتظر شيئا ما ، أشعر فجوة في أحشائي ، أو رقة في قلبي ، وكنتُ أشرد حالمة وحزينة وحين كنت أراقب في دارنا في الشام زوجا من الحمام ، وهما يتبادلان الحب والحنان ويمضيان أوقاتا مديدة في تبادل القبلات والمداعبات ، كنت أحسّ أن أشواقي تكاد تخنقني ، وأني أريد أن أغني ، أو أنوح، كنت دائما أحس أني أنتظر شيئا غامضا ، وكا ترى ...تتأخر هذا الشيء الغامض حتى غدوت شجرة خريفية تتساقط أوراقها ».

لقد بدأت رحلة هذه المرأة مع الحظ منذ الصغر ، حتى زواجها لم يكن أكثر من مصادفة ، فهي تزوجت إنما لصفقة تجارية.

ولأن زوجها اعتاد على أمور ما فإنه يمثل الذكورة والفكر الذكوري الذي يعلن نفسه فور رحيلها عن المنزل حيث يتخذ من تعذيب ابنته وضربها بهدف فك لسانها الذي قد يخفي خلفه سر أمها ، يتخذ من ذلك التعذيب فرصة لتطبيق فكره الذكوري ويستعين بالساحرة التي تُعذّب لتكسب وتستفيد ، والمرأة هاهنا تعاقب المرأة..!

والمرأة تجلّت في هذه المسرحية أحيانا بثوب عاهرة باعت جسدها للربح والشهوات لكنها في لحظات ماتجد نفسها واقعة في علاقة حب وتميل لشخص بعينه ، فهي في النهاية تمتلك مجموعة من الأحاسيس والمشاعر بالرغم من عملها بالعهر!

والمرأة أيضا تعيش علاقة حب صادقة مع الحبيب المناضل ضد المستعمر الفرنسي وتعيش معه أياما جميلة وتكون مخلصة لذكراه، وحين تحاول المرأة أن ترتقي إلى الحب الذي يسمو إليه الرجل لاتستطيع ؟!!

المرأة تشكل أقنوما هاما من أقانيم هذه المسرحية، حتى في المسرح الأراجوزي ترمز الصبية للشهوة والحب والعصْرنة والانطلاق في حين أن الأراجوزاتي يحاول أن يقيِّدها ويعيدها إلى حظيرة الغيرة!

من الأمور التي تدعونا للتأمل زاوية الرؤية التي يرى من خلالها الزوج السابق والأخ للمرأة : (الزوجة والأخت) إذ إن كلاً منهما يحاول أن يلقي التبعة على الآخر ، ويتخلص من عناء همومها ، وهي التي كانت ذات يوم سبباً في علائق تجارية هامة، هذه المرأة يتخلون عنها بين ليلة وضحاها ، وهي هاهنا

تتسع دلالتها لتغدو رمزاً لرؤية الرجل لها ، قد يكون هناك شيء من المبالغة ، لكن الرجل قدم ماقدمه بشيء من الاقناع وهو حاول أن ينبه إلى الرمز ، وهي المعتادة على الخطف والعلاقات الكواليسية منذ زمان بعيد ...

وينجح سعد الله ونوس تماماً في تقديم علاقة ذات أسس صوفية للحب الذي قد ينشأ بين الرجل والمرأة من خلال علاقة سناء وحبيب، هذه العلاقة المقنعة ، الموغلة في العشق والهيام والالتحام .

ولابد لنا بعد حديثنا السابق من التعريج على أقانيم مسرح ونوس التي ندب نفسه للحديث عنها (الدين - الجنس - السياسة) إذ أن الرجل لابد من أن يشير إلى هذه القضايا تصريحا أو تلميحاً. هاهنا نجد سعد الله ونوس يدين عدداً من التقاليد الدينية - طبعاً كعادته دون أن يحاول التفريق بين التقليد الذي ابتدعه شخوص والأمر الذي يخصّ العقيدة - ويغضّ النظر عن القصديّة من عدمها هاهنا فإن الرجل يطرح جملة من المواضيع الإشكالية التي تخص التقليد الديني والتراكم التاريخي ولا تتعلق بالتعاليم الإسلامية الصريحة، بل إن الرجل يحاول أن ينفر الناس من الدين عبر تركيزه على التقاليد الدينية وإظهار السيئ، فيها دون أي إشارة إلى مرجعيته مستغلاً مقدرته على الإقناع والوصول ببعض الأمور إلى التنفيسية باسم الهجوم على المحرّمات ، إذ لايطرح حلولا أو إشارات بقدر مايطرح حالات افتعاليّة لاتبني ولاتعد بطروح ديمقراطية ، ولونوس الحق في طرح مايريد ، لكن طرح هذه الأمور عبر هذه الرؤية يغيّب الموضوعية وحق الآخر في تقديم رؤاه ، ونحن لاننكر أن الرجل قد حاول أن يجعل هذا الأمر أو ذاك فرصة لإدانة ثنائية القول والفعل وكيفية تسخير الناس للأمور كما تريد وتشتهي لا كما تستدعي سياقاتها .

أما الجنس وهو موضوع أثير في مسرح سعد الله ونوس فقد تبدّى في أكثر من موضوع حتى وصل في هذه المسرحية إلى أبعاد صوفية تنسى الجسد، والنظرة إلى الجنس قد تنبع من كونه حاجة الجسد للجسد ، حيث قامت القوانين الوضعية بتنظيمها وضبطها وربط ذلك خاصة بالانسان ، وماتقدمه هذه الرواية هو أنّ بنية المجتمع تقوم عليه ، أهي معركة الظاهر والباطن؟..

ثمّ لماذا قدّم الرجل شهوات المرأة بلا محدودية وأدخل النظرات الدينية في مفهوم الجنس الذي غدا حلا سحريا لعدد من المعضلات فهو الذي ينطق ليلى ويعيد عدنان لسوفيا وحبيب لسناء ..

يؤكد ونوس على أنه ليس المراد الجنس بشكله الخارجي ، بل بكونه تفتحا لبراعم الروح الإنسانية، إنّه التحام الذات بضلعها المفقودة وتكامل الأجساد مع بعضها بعض .

وهو الموجد لكثير من الأشياء، والمؤدي إلى البحث عن الذات ، ولئن كانت بدايته شهوانية فإن نهايته صوفيّة ولعلّ هذا هو الجديد في آلية تعامل ونوس مع الجنس عبر محاولته

أسطرة أثره !

والهمّ السياسي يحضر في هذه المسرحية ناتجاً عنه وعن سواه من العناصر السابقة (الفساد) والهمّ السياسي له تاريخ طويل مع مسرح ونوس حتى إن تجربته قد حسبت على هذا النمط من المسرح.

في مسرحيتنا هذه تحضر السياسة خلفية بعيدة وإطارا زمنيا هو أقرب للتقنية منه للإشارة إلى الماضي ، ولم يركّز عليه الرجل كثيرا ولم يلحظ تأثيراته على الوضع إلاّ إن فسّرناه تفسيرا رمزيا وأسقطناه على الواقع ، أو نظرنا إليه نظرة خاصة باعتبار أنّ الفساد كان منذ دخل المحتل الفرنسي البلاد ، وامتدّت آثاره إلى حاضر أيامنا هذه .

وقد حرص ونوس على الإحالة إلى يوم محدد استشهد فيه أبو الحفيد/ القارىء للتاريخ/ إنه (٢٩ أيار ١٩٤٥) وهذا اليوم تمّ هجوم الفرنسيين فيه على البرلمان ، وللبرلمان خصوصيّة في حياة الشعوب التي تنعم بالديمقراطية إذ يعتبر المكان الذي يتم التعبير فيه عن مطالب الناس وحقوقهم ..

وتحاول المسرحية الإشارة إلى شخص بعينه (دي مارتل) الذي أشاع ماأشاعه من قيم ومباهج ولذات وإباحية ، ومن ثمّة آثار الحرب العالمية الثانية على المجتمع.

وقد ناقشت شخوصه أموراً عديدة تتعلق بالاستقلال ومواقف بعضهم من الفرنسيين وأثر كل ذلك في بدء تحولات المجتمع والتغييرات التي حدثت تالياً ومن ثمة آثارها المستقبلية ، ليتم الخلوص إلى القول (ص ١١٨) : « فعلاً مازال العالم غابة ، والغلبة فيه لمن هو أقوى والأقوى في عالم اليوم ليس الرجل القوي في العضلات ، أو القادر على البطش والعدوان، بل هو صاحب النفس القوية التي تستطيع في مواجهة هذا العالم، أن تهضم البشاعة والدناءة وكل أشكال الانحطاط» (ص ١١٩) » وخالتك هي الأخرى مازالت تجري وراء أوهامها ، من قبل حاولت أن تفرنس لبنان واليوم تريد ان تلبنن العالم وأمك تضع صورة أبيك أمامها ، وتلقنك آيات الوطنية والتضحية والنضال ...»

وتختلف الرؤى في هذا الميدان إذ يجد بعضهم الخراب الحاصل والفساد فرصة ليسيروا في نهج (واقعي) كما يسمونه ، في حين أن الفريق الآخر يرى أنه بالرغم من كل هذا الظلام فلابد من مستقبل أكثر إشراقاً !

أما الشخوص في هذه المسرحية فإنهم يمثلون مجموعة من التيارات الفكرية والنفسية فالحفيد مثلاً يبحث في الماضي (تاريخ جده وجدته) ويرتبط بعلائق الزمان والأقارب وهو يتدخل في الحديث مع مختلف الشخوص ، أما ليلى فإنها تدخل في صراع مع الأب وهي تقوم بأدوار متعددة فهي أم الحفيد ، وزوجة الشهيد ، وأقرب البنات إلى أمها ، ولم تساير (العَصْرنة) وأصيب لسانها بالخرس ، وتعرضت لوطأة العادات والتقاليد ، وهي الأسعد الآن ، وكانت قد عاشت علاقة تضادية مع أختها سلمى التي حاولت أن تتعصرن

وتتخلى عن عائلتها .أما سناء وهي الأم والجدة التي تعيش علاقة مع المرأة التي تسكن داخلها، وهي الشامية التي تحمل معها عددا من العادات والتقاليد . وهي الجدة الهاربة التي كَبَتَتْ حبها فترة من الزمن وهي الهاربة مع الحبيب وتعيش صراعاً مع الأب (الزوج) ومع الذات (المرأة) ومع العادات والتقاليد والأمومة ، في حين أن الأخ عدنان يعيش صراعات مع الأم والأخ والمستعمر واللاقيم وهو المخلص صاحب القيم غير القادر على الفعل ، على عكس أخيه سرحان المعاصر والمتخلي عن القيم والأهل والذي يحاول أن ينشر قيما جديدة في المجتمع ولاننسى علاقة عبدالقادر مع بهجت (الزوج والصهر) مع (الأخ) أيضا (سونيا والبوري) والتوافق (عبدالقادر وبهجت) وصراع المصالح .. وشامل وصراعه مع المستعمر ..

دون أن ننسى علاقة الأراجوزاتي بالصبية والشاب، هذه الصراعات التي تنتج عن مجموع العلائق ، فما الذي تحصده هذه الشخصيات من صراعاتها؟ خاصة أن بعضها قد استمتع بحياته وآخرين خانتهم الظروف ، وبعضهم دب الفساد في داخله ومن ثمة هل قاومت هذه الشخوص ظروف حياتها الصعبة أم أنها كانت سريعة الاستسلام؟

إن نهايات عدد كبير منها كانت وخيمة ؟ إلا الجدة (الرمز) والحفيد والشهيد أما من سار مع التيار فإنه سرعان ماذهب مع الزبد ، وهاهنا الكاتب يطرح رأيه النقدي المتعلق بالقيمة وما الذي سيبقى وما الذي سيزول؟ ويصل بعض شخوصه إلى أن لا أحد يملك الحقيقة ولابد من الخيال لمواجهة ظروف الحياة وإعادة قراءة الماضي والتنبؤ بالمستقبل..

إن طبيعة الحياة قد فرضت على كل شخص من الشخصيات جملة من الأدوات والمهمات ، فسناء هي المرأة الشامية التي لم تستطع أن تحب زوجها وهي الزوجة المتحلة التي تمارس الجنس مع زوجها كرها وهي جدة الحفيد الهاربة مع حبيبها ، إضافة لكونها الأم الرؤوم التي تعيش صراعات مختلفة وهكذا كما قلنا من قبل إن كل شخصية تقوم بمهام مختلفة ، تبدو كل شخصية ذات ضرورة بالنسبة لبناء الحكاية وإن كان المرتكز الرئيسي للحكاية هي الجدة سناء التي تدور في فلكها معظم الشخصيات وهي التي تمثل الانقياد والتحرر ، والحب والانسجام مع الاجتماعي ، بيروت ودمشق ، الوطني والذاتي ، إنها الأرض التي أنجبت كل تلك الثمرات الصالح منها والطالح ، إنها البؤرة الرئيسية ، فهي عند بعضهم رمز الصبر والقيم وعند آخرين رمز الحب ، وعند بعضهم رمز العهر، هي جامعة المتناقضات ، حتى أن عددا من العلاقات تنتهي باختفائها عن ساحة الأحداث ، وشمل الأسرة ينفرط ، فهي التعويذة التي كانت تحمي الجميع ..

وتطرح شخصيات المسرحية عددا من المواقف والرؤى التي تنافح عنها ، ولعل مايميز هذه المسرحية أن المؤلف طرح وجهات نظر

شخوصه كما هي مقتنعة بما تراه أي لم يلبسها ما يريد هو ولم يجبرها على ماتكره، بل ترك لها حرية التعبير عن ذاتها .

إن آلية علاقة الكاتب مع شخوصه ولنقل حواره وديمقراطيته أتاحت للمتلقي أن يتعامل مع نص غني وأن يتحاور ويستمع إلى عدد من المواقف المختلفة، وهذا قد لانجده في نصوص كثيرة وكأن المؤلف يطبق المقولة التي ترى في المسرح مجالا للحوار والنقاش .

أمام ماسبق فإن تيار المتعصرنين المتمدنين في المسرحية قد تخلوا عن قيمهم ومبادئهم وتاريخهم وعاداتهم وتقاليدهم لأنهم يريدون الوصول الى حياة يطمحون إليها ويرغبون بخوض غمارها وهذا تطلب من كثيرين التخلي عما حولهم وبدأ الأمر عند كثيرين بترك الأسرة والبحث عن فرصة لهجر الماضي والتخلي عنه، فهو لم يقدم لهم ماحلموا به، لقد ترك الابنان عدنان وسلمى عائلتهما في أول فرصة إلى ساحات الفساد، إن هذين الشخصين ومن لف لفهما يمشيان نحو اهدافهما التي رسماها ولايهمهما ان تزوجا عن حب أو عملا بتجارة الحشيش والعهر ... وما إن يدركا أن ماهما مقبلان عليه يحتاج للتخلص من الاخر حتى يكون التخلي عن كل شيء شعارهما فلا إشكال لديهما في القيام بأي عمل، أو أن يتعاونا مع أي كان (المنتدب الفرنسي أو الشرطة..)

أما التجار في هذه المسرحية وهم الذين يفهمون العالم على أنه بيع وشراء، فإن علاقاتهم تبدأ بالمنافع وتنتهي بنهايتها، ولا أدلّ على ذلك من علاقة بهجت بـعبدالقادر ولعلّ تخليهما عن الأخت والزوجة (سناء) التي تخصهما معاً أكبر دليل على نظرتهما التجارية للعالم، بل إنهما يقومان بنسيانها تماما... أما الجدة وحبيب فإنهما يسعيان لحب خالص وينتظران عمرا طويلا كي يتحقق .. والشخوص بعامة تكابد وتكابد، وترمز إلى الثورة والمهادنة والاسترزاق، والقيم واللاقيم بالرغم من أن كلاً منها يعيش حياته الخاصة التي رسمتها له الظروف إلا أنّه سرعان ما يحاول أن يتخلّى عنها ويرسم مستقبله هو بيده وإرادته، وإلاّ يبقى أسيرا للاجتماعي، وقد تتيح الحياة لبعضهم تحقيق ذلك، وقد لاتتيحه لآخرين.

الشخوص في المسرحية هذه، يعتمد على تكوينهم وعلاقاتهم التطور الأفقي للمسرحية إضافة إلى مجموعة من الصراعات التي تخلق أجواء درامية تخفف من سردية هذه المسرحية التي تبحر في تخوم التاريخ مثلما تضع قدميها على كتف المستقبل .

يلجأ ونوس في (الأيام المخمورة) إلى عدد من تقنياته المعروفة (التغريب، مسرح داخل المسرح) ويحاول أن يستفيد من هذه التقنية خير استفادة من خلال توظيف مافي داخل المسرح لينسجم مع خط الحكاية، بل يجعله موضحا لكثير من الاحداث ومعبراً مباشراً عن التيارات الفكرية الموجودة في حكاية المسرحية، فالأراجوز يرتبط بعدد من

الذكريات في وجدان المتلقي لكنه يقدّم هاهنا بمدلول جديد وحكايات جديدة لم يكن يتحدث عنها من قبل ، إنّه اليوم يحكي عن العهر الذي يسيطر على أنسجة المجتمع ، ويجعل مشهد الأراجوز إنارة لكثير مما خفي في أثناء المسرحية ، ويختم المسرحية به أيضا .

أما المكان فكان ذا حضور مباشر ورمزي حيث تعددت الأمكنة وتنوعت لتؤدي المراد منها ، ومثلما هي في بعض تجلياتها ليست أكثر من وعاء إلا أنها كما الشأن في ساحة الأراجوز تشكل فضاء مفتوحا ورمزا للاتصال بالآخر كما هو لدينا في الميناء .

أما الحفيد فهو الراوي للمستقبل والذي يعرف خفايا الماضي ويحاول نبش ما خفي ويتحاور مع الجميع ، وأشبه بالراوي ، وهو مفيد لربط أجزاء المسرحية إذ سخره ونوس ليعبر من خلاله عن عدد من الأفكار بطريقة لاتخلو من مباشرة ، ولاننسى تداخل الحكايات في المسرحية حكاية الحاضر ، وحكاية الماضي ، وعلاقتهما ببعضهما إضافة إلى إدخال المرموزات ، وهذه الحكايات رغم تعددها إلا أنها تبدو كأنها روايات مختلفة لحكاية واحدة ، حكاية الرجل والمرأة ومايدور بينهما ومايحدث من أحداث اجتماعية وتغييرات فكرية في بنية المجتمع وتحول آليته وفكره من القيمة إلى الانتهازية النفعية.

والعجائبيّة تحضر في هذه المسرحية عبر هذه العلاقة بين المرآة وسناء حيث تسمح له هذه التقنية بقول الكثير مما يريد، إضافة إلى دورها في إغناء الحكاية ، ومنحها المتلقّي عدداً من التساؤلات ؟ فالمرآة موجودة وغير موجودة ولا أحد يعرف أبعاد غيابها أو وجودها؟

يستفيد ونوس في هذه المسرحية من الشعبي والصوفي والأسطوري مما يعطي لمسرحيته تلك أبعاداً ملحمية، إذ تلحظ أن هذه العناصر تدخل في أثناء الحكاية دون تصريح بها (علاقة المرأة بالرجل والحب والهيام والوصول إلى أجواء الصوفية وكيفية الدخول في الماضي لتغييره وتخيله أنه يعيش معها منذ الأزل) وكأن تلك حقيقة واقعة ، وكل ذلك عبر مقدرة هائلة على تقديم الأحداث وهي طازجة حارة متوترة الإيقاع ، ذات تشويق مقبول .

أما الإبعاد الزماني المحدد فهو أواخر الحرب العالمية الثانية قبل أن يرحل المستعمر الفرنسي من بلادنا وعبر ربطه بشخص ما ، والسؤال : لماذا اختار ونوس تلك المرحلة بالذات وأعاد بداية العهر والفساد إليها ؟ هل أراد أن يعطي هذا الفساد أبعادا تاريخية؟ ولماذا الربط مع قصف المجلس النيابي؟

الترميز أيضا يحضر في هذه المسرحية وإن بدا أحياناً يقدم بكثير من المباشرة ، لكنه قدم في مواضع أخرى بطرق فنية مقبولة منحته مزيداً من الخصب وتعدد الدلالة واحتماليتها (المكان والزمان والطربوش والقبعة والأراجوز والصبيبة وبناء الجسور وهدمها)

أما الزمان في هذه المسرحية فله حضور خاص فهو يمثل صراع الآن والمستقبل

والماضي والقديم والجديد والتحول من الصراع إلى التكامل ، والحاضر يقدم إلينا وقد تفسخت قيمه ومبادئه وحلت ظروف جديدة... ومحاولات بعض الشخوص لتغيير الماضي تدفعنا إلى التساؤل : أهو عدم القدرة على رسم المستقبل ؟ أم لأن الماضي يتغلغل في حياة الحاضر ، فإن الشخوص لا يمكن ان ينسوا ماضيهم الذي يسيّر كثيرا من خطى حاضرهم .

ويبدو مرور الزمان مجديا مع بعض الأحداث من أجل النسيان ومحزنا مع آخرين لم يستطيعوا تجاوز ماضيهم وقد طرحت علينا مركزية عنصر الزمان في هذه المسرحية جملة من الاستفسارات :

هل تتكامل الأزمنة ؟ هل ننسى أم نتعلم؟

هل يمكن أن نتخلى عن الماضي ، وهل نستطيع التعرف إلى المستقبل عبر قراءة ذلك الماضي؟

أخيراً إنّ مسرحية الأيام المخمورة خطوة متقدمة في عالم ونوس المسرحي فكرا وفنا وموضوعا بما طرحته من أفكار وتقنيات وماستثيره من جدل نظرا لما فيها من طروحات عديدة تتعلق بماضينا وحاضرنا وآفاق مستقبلنا إضافة إلى أنها قدمت قراءة برؤية مالواقع نعيشه ونحياه) ويبحث في أسباب ذلك وعوامله ■

الأيام المخمورة - سعد الله ونوس - دار الأهالي - دمشق - ١٩٩٦ .

قصيدة المديح في ديوان الشاعر . . . الإنسان أحمد بن يوسف الجابر

د . هدى النعيمي *

ظل الدور الذي يؤديه الشعر العربي على مر العصور مؤثراً وفارقاً في الكثير من الأحيان . وظل الشاعر وحتى عهد قريب يقوم بدور يشبه إلى حد كبير دور الإعلاميين أو الدبلوماسيين . فهو لسان حال الجماعة ، المعبر عن آرائها ، الحافظ لتاريخها ، المفاخر بمآثرها ، الحاشد لقواها التعبوية ضد أعدائها ، وهو لسانها وضميرها في الحرب والسلم على السواء ، اتخذه الملوك والأمراء والحكام سنداً قوياً لهم بعد أن أدركوا قيمة رسالته وعظمة دعواه وأغدقوا عليه من المنح والعطايا مما جعل الشعر – ديوان العرب الكبير – حافلاً بقصائد المديح ، بل لعلنا نستطيع أن نجزم أن ديوان العرب الشعري يكاد لايخلو من قصائد المديح لكل شعراء العربية الأقدمين قاطبة . وهذا الرأي لاغلو ولا شطط فيه . فالحياة العربية ببيئتها الصحراوية وتشرذم قبائلها وسعيهم الدائب وراء الكلا والمرعى ، وأخلاقياتها المستمدة من روح القبيلة ومحاولتها اصطناع كيان معنوي وأخلاقي تؤصل به وجودها لتفاخر غيرها وتسمو من خلاله على غيرها من القبائل ... استلزم وجود أبواق تتحمس لهذه الدعوة وتنادي بها وتجاهر بصوتها الزاعق حتى يطغى على كل الأصوات ، فتنتشر دعواها في ربوع الجزيرة من أقصاها إلى أقصاها ، واستلزم ذلك من الشعراء إتخاذ موقفين قد يبدو للوهلة الأولى أنها متعارضان .

الاتجاه الأول : يربط الشاعر بدعواه التي هي في حقيقة الأمر دعوى القبيلة ذاتها وميراثها الثقافي والتاريخي والأخلاقي ، فنراه ينسب إلى قبيلته كل المعالي والقيم النبيلة من كرم وشجاعة ونجدة الملهوف وتاريخ مجلل بالفخار والفروسية ، فضلا عن الكبرياء والنبل وانكار الذات ... إلى آخر هذه الصفات التي تراوحت بين الواقعية والمبالغة وبرزت أشعار وحكم زهير بن أبي سلمى وعمرو بن كلثوم وعروة بن الورد وحسان بن ثابت وعنترة بن شداد وأبو تمام والبحتري وأبو فراس الحمداني والمتنبي على اختلاف شاعرية كل منهم .

الاتجاه الثاني : تقرب الشعراء من الحكام واتخاذهم قصيدة المدح وسيلة للتكسب

(*) قاصة وباحثة قطرية

... وإن حملت القصيدة في طياتها نفس معاني وقيم التفاخر والمباهاة أو انحراف الشاعر عن رسالته فأصبحت كل شيم الخير والفضيلة موجهة إلى شخص الحاكم بصورة بدت فيها المعاني أكثر عمومية واتسمت بالمبالغة الشديدة ولعبت فيها السياسة – في دور متأخر – دوراً كبيراً ، إلى أن انحرفت الرسالة التي يتبناها الشاعر عن دورها ، وأصبح المدح خالصاً لوجه الدنانير التي تلمع وتتألق اصفرارا ، وغرقت القصيدة في المعاني العامة التي تصلح لكل حاكم أو أمير حتى أصبح بمقدور الشاعر أن يغير إسم الحاكم في القصيدة بآخر وتظل القصيدة على حالها لا تلزمها أي إضافة أو تغيير ، وبحيث تصبح القصيدة أقرب إلى النظم منها إلى الشعر.

وليس معنى ذلك أن القصيدة العربية تخلو من الشاعرية الحقة التي تعبر بصدق وإحساس شامل بالكون وبالحياة والتي تتبدى فيها معاناة الشاعر وطرحه للعديد من الأسئلة التي تؤرقه وهو يتأمل الحياة في تبدلها وتقلباتها المدهشة والغريبة. ويكفينا أن نشير إلى شعراء من أمثال طرفه بن العبد ، وأبي العتاهية ، وابن الرومي ، والمتنبي ، وأبي العلاء المعري ، وإلى شعر شعراء الخوارج والصعاليك ، لندرك أن القريحة العربية قادرة على تقديم نماذج متعددة من شعراء سموا بأعمالهم وخرجوا بها من الإطار المحدود للرؤية إلى عوالم مازالت حتى يومنا هذا تخاطب فينا هذا الشجن الإنساني النبيل ونحن نتأمل الحياة بكل مظاهرها الطبيعية والانسانية سلباً وإيجابا. وتدفعنا دفعاً إلى إعادة اكتشاف ذواتنا والبحث عن الجوهرة الأصلية التي يحملها كل منا بين جنباته.

ومن منّا لايقف متأملا وفاحصا قول طرفة بن العبد :

ألا أيها الزاجري أشهد الوغى
وأنا أحضر اللذات هل أنت مخلدي
فإن كنت لاتستطيع دفع منيتي
فدعني أبادرها بما ملكت يدي

أو قول عروة بن الورد
أقسم جسمي في جسوم كثيرة
وأحسو قراح الماء والماء بارد

أو قول أبي العلاء :
خفف الوطأ ماأظن أديم
الأرض إلا من هذه الأجساد

أو قول المتنبي :
ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى
عدوا له مامن صداقته بد

أو قول ابن الرومي
يسفل الناس ويعلو معشر
قارفوا الأقراف من كل طرف
ولعمري إن تأملنا همو
ماعلوا، لكن طفوا مثل الجيف

وليست المسألة أبيات شعرية متناثرة، ولكنه الغالب الأعم عند شعر هؤلاء الشعراء ، مما يمثل وجهة نظر متكاملة تجاه الحياة والموت وتجاه العالم الإنساني بوجه عام .

وإذا كان شعر المديح يمثل القاسم المشترك الأعظم في ديوان العرب الشعري، وإذا كنا ننظر إليه اليوم - وفق مقاييسنا النقدية الحديثة - ونعتبره لايمثل قيمة حقيقية في تراث الإبداع الإنساني، فإن هناك ظروفا بيئية واجتماعية وثقافية في مجتمعات - هي في طور النمو جعلت من وجود هذا الشعر ضرورة أسهمت في الإشادة والتحفيز لحكامها على كل مايتخذونه من خطوات تسهم في البناء الحضاري لمجتمعاتهم ... وقد تركزت هذه الإشادة بدورهم الحضاري ورؤاهم التي تسعى لنقل مجتمعاتهم من مراحل البداوة إلى الحضارة، من تأصيل القيم، وإشادة بدور الشباب باعتبارهم الأمل والمستقبل، من فضهم للنزاعات التي تنشأ بينهم وبين جيرانهم، من محافظتهم على الكثير من المبادئ الأصلية ضد مظاهر التفرنج التي تأثروا بها. وهم إذ يفعلون ذلك لايغفلون عن الهم القومي العام، بل يشاركوه فيه بالاشادة وتجميع الصفوف، وبث روح المقاومة والتذكرة بمواقف السلف المفعمة بالكبرياء والأنفة ورفض الخنوع والاستسلام.

وشاعرنا أحمد بن يوسف الجابر (١٩٠٣ - ١٩٩١) القطري المولد والنشأة يمثل نموذجا مكتمل الصفات لشاعر المديح ... وتمثل قصيدته نموذجا أيضا لقصيدة المديح التي توارثها الشعراء منذ أجيال بكل مافيها من صور تقليدية والتزامها بالنمط الكلاسيكي للقصيدة العربية. إلا أن الفضل الأكبر للشاعر أحمد بن يوسف الجابر إنما يتضح في كونه أحد الشعراء القلائل الذين توسلوا باللغة العربية الفصحى إلى كتابة القصيدة في وقت كان الطابع الغالب هو التعبير باللهجة العامية البدوية، أو ما اصطلح على تسميته بالشعر النبطي، والشعر النبطي يحتل مكانة مرموقة في منطقة الخليج العربي، وتتمثل في كونه اللون الأدبي والشعبي الشائع الذي يعبّر الناس بواسطته عن مشاعرهم وقضاياهم، يستوي في ذلك الأمير والفقير، والصغير والكبير، وتدور أغلب موضوعات هذا الشعر حول الغزل والفخر والرثاء والوصف والمديح، والصور الفنية في الشعر النبطي أكثر التصاقا بالبيئة، فهي منتزعة من الواقع وليست تقليدا، وهو شعر يخرج في أحيان كثيرة على قوانين النحو واللغة وتصريف الكلمة وعلى أوزان الشعر وبحوره المتداولة. ومن شعراء هذا الفن في قطر: الشيخ قاسم بن محمد بن ثاني وهو أول حكام قطر والمؤسس الفعلي للدولة الحديثة، وقد طبع ديوانه عام ١٩١٠ وهو بذلك أول ديوان يطبع في الشعر النبطي.

لقد كانت المساحة ممتدة رحبة أمام الشعر البدوي في البادية العربية، نظرا لانعزال البوادي العربية وبعدها عن التأثر بالأعاجم من حيث المكان ومن حيث طبيعة البدو الذين يميلون إلى المحافظة على القديم وينفرون من التجديد والبدع.

وظل الحال هكذا حتى بدأت بذور النهضة

الحديثة تطل على المنطقة وبدأ الوعي القومي في التشكل وبدت الحاجة ملحة إلى ظهور شعر يتوسل بالفصحى ويواكب الأحداث ويشهد تطورها وازدهارها ، ويؤرخ للحياة العامة فيها ، ويواكب أيضاً النهضة التعليمية والفكرية ويكون اللسان المعبر عنها. من هنا يظهر ويتبلور الدور الريادي الذي قام به الشاعر أحمد بن يوسف الجابر الذي وظف كل شعره في سبيل قطر والتغني بأمجادها وطموحها وآمالها والذي اشتق ثقافته بأسلوبه الخاص المعتمد على الأطلاع على عيون كتب الأدب العربي رغم ندرة وجودها في ذلك الوقت ، ورغم بدايات انتشار التعليم بأساليبه البسيطة على نحو ما سنعرف عن حياته وشعره .

حياة الشاعر

ولد الشاعر أحمد بن يوسف جابر محمد الجابر عام ١٣٢١هـ (١٩٠٣م) في الدوحة عاصمة قطر ، ولما بلغ السابعة من عمره أدخله والده أحد الكتاتيب ، وكان المدرس فيها عمه محمد بن جابر ، ومكث الجابر في المدرسة مايقرب العامين ، تعلم فيهما القراءة والكتابة وقراءة القرآن الكريم ، كما هو معتاد في تلك المدارس ولما بلغ السادسة عشر من عمره ، التحق بالمدرسة (الأثيرية) التي كان يدرس فيها الشيخ محمد بن عبدالعزيز المانع، وظل الجابر في هذه المدرسة حوالي ثلاث سنوات ونصف.

وقد كانت الدراسة في هذه المدرسة تسير على النهج التقليدي القديم فتبدأ بدراسة العلوم الدينية كالفقه ، والأحاديث النبوية ، والسيرة ، وقد درس الشاعر فيها بعض علوم اللغة كالنحو ، والأدب ، كما درس فيها من كتب النحو الأجرومية للأجرومي الصنهاجي وشرح الكفراوي عليها وكتاب قطر الندى وشرح ابن عقيل ، كما درس بعض كتب التاريخ.

وفي عام ١٣٣٨ هـ (١٩١٩م) التحق الشاعر بخدمة الشيخ عبدالله بن قاسم أمير البلاد آنذاك وقد كان لاتصاله بالشيخ عبدالله بن قاسم أثر في توجيهه إلى مواصلة الدراسة والاستزادة من العلم ، فعندما التحق بخدمة هذا الأمير ، كان يطلب منه أن يطلع على بعض الكتب وبعد قراءتها يجلس معه ويستمع إلى ماقرأه كما يطلب منه إعادة قراءة هذه الكتب عليه ويناقشه أحيانا في بعض مسائلها.

ومن أهم الكتب التي كان يقرؤها : تفسير ابن كثير ، وتفسير البغوي ، وتاريخ ابن الأثير ، وتاريخ ابن جرير الطبري ، ومن كتب الحديث ، صحيح البخاري ، وصحيح مسلم ومشكاة المصابيح وبلوغ المرام للعسقلاني ، ومن كتب الأدب التي كان يقرؤها كتاب الكامل للمبرد ، والبيان والتبيين للجاحظ والامالي لأبي علي القالي وخزانة الأدب للبغدادي ، ومن دواوين الشعراء، كان قد قرأ بعضا من دواوين الشعراء الجاهليين والإسلاميين والنقائض بين جرير والفرزدق ، كما قرأ الشاعر لبعض شعراء العصر العباسي ، ومن المحدثين قرأ للشاعر محمود سامي البارودي وكما يقول

الجابر : إنه تأثر نوعا ما بالشاعر ابن عثيمين ،

وقد تقلد الشاعر مناصب عديدة- كما ذكرنا – وهو بالإضافة إلى أعماله تلك يدير بعض الأعمال التجارية الخاصة ، وقد بعث له صديقه الشاعر عبدالرحمن المعاودة بقصيدة يداعبه فيها بمناسبة شروعه في التجارة،

مررنا فالقينا الصديق ابن يوسف

غدا تاجرا بين التجار شهيرا

فقلنا له أهنأ بالتجارة إنها

بها الربح يلقاه الأديب وفيرا

ففي صفقات البيع في السوق والشرا

ترى المبتدي فيها يكون خبيرا

ولاسيما ان كان مثلك بارع

حصيف يرى عاصي الأمور يسيرا

وقد ارتبط الشاعر بالعديد من الأمراء والحكام في قطر ، ونظم في مدحهم العديد من القصائد وهي قصائد لم تكن تتوخ المدح الخالص بغية التكسب ولكنه كان يرى فيهم رمزا مأمولا للنهضة التي تتوخاها بلاده وتنشدها ، والتي ستثمر وتزدهر بفضل رعاية ولاة الأمور لها وتبنيهم إياها .

عندما تولى الشيخ علي بن عبدالله الحكم بعد أن تنازل له والده ، وذلك عام ١٣٦٨ هـ ينظم الجابر أول قصائده في الحاكم الجديد مهنئا إياه بولاية الحكم :

ليهنك الملك ولتسعد بك الحال

وأنعم فيمداك إسعاد وإقبال

وقد نظم الشاعر في مدحه مجموعة من القصائد ، وذلك بحكم ملازمته له وتوليه بعض الأمور الخاصة لهذا الأمير ، فقد كانت الصلة قوية – كما يقول الشاعر – بينه وبين الشيخ علي بن عبدالله إلى جانب حب هذا الأمير للأدب وشغفه بالشعر ، مما شجع هذا الشاعر وغيره على الاكثار من نظم الشعر في أي مناسبة من المناسبات .

ومن أشعاره في الشيخ علي بن عبدالله قصيدة مطلعها :

منحتك فاشكرها يد الأقدار

شرف الحياة ومبلغ الأوطار

وعندما انتقلت ولاية الحكم في البلاد من الشيخ علي بن عبدالله إلى إبنه الشيخ أحمد بن علي إثر تنازل والده عن الحكم تحول دور الجابر من المدح الى التعليم والإرشاد وإسداء النصح للأمير ، ذلك أن الجابر بحكم معاشرته الطويلة للشيخ علي بن عبدالله كان يتخذ موقف المعلم والناصح للأمير الابن الذي شب ونما على مقربة من الشاعر ، في هذه اللحظة تحول موقف الشاعر ... أحس بأن المسئولية تفرض عليه أن يسلح أميره بالحكمة ويدعمه بالخبرة التي اكتسبها الشاعر من طول معاشرته وملازمته لوالده.

يقول الشاعر مخاطباً الشيخ أحمد بن علي آل ثاني :

سر باسم ربك للرشاد مؤيداً

ولكل أعباء السيادة تحمل

وزن الأمور جليلها بروية

فالحلم في بعض المواطن أفضل

واحزم فإن الحزم فيك سجية

وارفق فان الرفق فيهم أجمل

وهناك قصائد أخرى نظمها الشاعر في مناسبات عديدة ومختلفة .

وفي فترات متباعدة سواء أكانت مناسبات وطنية أو دينية.

ولعل قصيدته في رثاء الزعيم الراحل جمال عبدالناصر خير دليل على ذلك ، لقد زلزلت وفاة هذا الزعيم أفئدة ملايين العرب من المحيط إلى الخليج ، وكان أحمد الجابر أحد المسارعين بنظم قصيدته تلك وهي القصيدة التي يتضح فيها بجلاء صدق العاطفة ولوعة الإحساس بالفقد ، ومدى الخسارة القومية . والجابر في هذا إنما يعبر عن إحساس كل عربي وقومي أصيل .

يقول الجابر في تأبين زعيم الأمة :

خطب ألم فمال عرش الضاد
والحزن عم فسال منه الوادي

ياعاهلا عم الأسى لفراقه
من كان حاضر عقرها والبادي

واهتز عرش للعروبة واكتسى
وجه البسيطة يومها بسواد

وكان الشاعر قد قدم لقصيدته بكلمة نثرية يوضح فيها دور الزعيم الراحل وثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ والدور الذي قامت به في إيقاظ مشاعر العرب القومية وهي كلمة تكشف عن عمق وارتباط الشاعر بقضايانا القومية ، يقول الجابر:

إن ثورة ٢٣ يوليو ، هي الشرارة التي انبثق منها هذا الإشعاع الذي كان نبراساً لما تبعها من الأحداث التي تكشف كابوس الظلم والعدوان والمطبق على هذه الأمة العربية طوال ستين فاقت العد والحسبان ، فبطريق الاختصار بدأها بإزالة الحكم الفاسد وتطهير ذلك الجهاز الذي لم يحسن أحد تطهيره قبل جمال ، بجلاء القوات الإنجليزية بعد مكثها مايئيف عن سبعين عاما ، في حين أن أحدا لايظن بذلك ، ثم بتأميم القناة الذي لم يدر في خلد أحد ، ولا في حسبانه أن يتم بتلك السرعة المحكمة والخطة الثابتة الوئيدة .... تلك المغامرة التي أفقدت الأعداء وعيها ، وأوقعها في حيرة من أمرها لاتدري ماذا تقابل به تلك الضربة القاصمة ، فما كان من أمرها إلا أن قامت بعدوان ١٩٥٦م، متألبة بكل قوى العدوان ، تلك الحملة التي باءت بالفشل والخيبة فهز بها عروشا ثابتة وحنى رؤوسا طالما طاولت وتطاولت على الأمم فأبصرت طريقها .

ذلك جمال عبدالناصر الذي لم يعمل لغاية محدودة يقف عندها ، بل كان عمله للأمة العربية جمعاء .

وينهي أحمد الجابر كلمته بإحساس يستشرف آفاق المستقبل ويؤكد على إيمانه بأنه الثورة باقية طالما ظل الإحساس القومي يقظا فيقول :

إن ثورة جمال لم تكن ثورة فرد تموت بموته ، بل ثورة شعب وأمة فالشعب باق والأمة خالدة والطريق واضح ، والعدو معروف، والهدف واحد .

شعره :

يمثل شعر الجابر الاتجاه المحافظ في

الشعر العربي ، بل إنه يحتو حذو القدماء في لغته وأسلوبه وصوره الفنية . ويحمل شعره الخصائص والسمات التي اتسم بها الشعر العربي . فمن حيث نظام القصيدة نجد الجابر يلتزم بالوزن والقافية ، وإن كان قد تخلص في بنائه الفني للقصيدة من تلك المقدمات الغزلية أو الطللية التي اتسمت بها القصيدة العربية حتى بداية العصر الحديث وظهرت عند شعراء معاصرين له من أمثال محمد بن عثيمين وماجد بن صالح الخليفي وغيرهما من الشعراء الذين نطلق عليهم شعراء الاحياء. أما من حيث الموضوعات التي دار حولها شعره : المديح ويمثل الجانب الأعظم من ديوانه وأغلبه يكاد يكون في حكام قطر الذين عاصرهم ، ثم شعر المناسبات الدينية والوطنية ليمثل المحور الثاني في شعره في حين أن الجانب الاجتماعي يبدو ضئيلا للغاية وربما يعود ذلك إلى كون الشاعر قد التزم الجانب الرسمي بحكم عمله ووظيفته فأهمل الجانب الاجتماعي إلا في مقطوعتين أو ثلاث .

وحين ننتقل إلى الصور والأوصاف نجدها في الغالب مستمدة من التراث ، فوجه الممدوح وإشراقته شبيه بغرة الصبح وطلعة البدر :

أنبع الصفا أم غرة الصبح أم بدر
بوجهك أم هذي السماحة والبشر

* * *

جميل المحيا المعي مهذب
له قسمات غار من نورها البدر

والممدوح في شجاعته وقوة بأسه أسد يخشى وثبته :

يا أيها الأسد المخشي وثبته
لاتبرزن شبا ناب وأظفار
والتف حولك م الأبناء مشدة
بجحفل كأنني البحر زخار

وانظر هنا إلى هذه الأوصاف التي تداولها الشعراء في وصفهم للممدوحين بالشجاعة والقوة كيف يستعيدها الشاعر رغم تجاوز الزمن لها ، حيث جدت مفاهيم وصفات قد تكون أكثر ملاءمة لوصف الممدوح في أيامنا هذه ، ولكنّ الشاعر مرتبط بالتراث ارتباطا قويا في معظم صوره ومعانيه :

الشعب لبى زئير الضيغم الضاري
وقادح المجد أورى زنده الواري

ولعل قصيدته « شكوى حال» تمثل أسلوب الشاعر خير تمثيل من حيث ميله إلى الألفاظ والأساليب والصور والأوصاف التي يستمدها من الشعر العربي القديم ، فهناك صور وتشبيهات منتزعة من بيئة التراث العربي ، كقوله :

ونضو الرجا أدميت منه أظلفه
على أثر نيل الجد طال طويله
وسعى على آثار جداء شارف
اذا امتص خلف حنّ منه فصيله
وقد كان لي القدح المعلى لديهمو
فقد ظل قدحي بينما استجيله

فإذا نحن تمعنا في مثل هذه الصور الفنية التي يستخدمها الشاعر، وجدنا أنها تتصل جذورها بالبيئة العربية الصحراوية فالنضو وهو البعير المهزول لايعرفه أو قل لايمكن أن

يستخدم هذه الصورة أو التشبيه إلا من عاش في البادية ، وعرف الإبل وصفاتها ، فهو في سعيه وجده وطلبه ثم عدم بلوغه مايأمله يصور نفسه بذلك الرجل الذي يمتطي بعيره ليلا ونهارا حتى حفيت خف هذا البعير دون أن يصل إلى غايته ، أليست هذه الصورة منتزعة من قلب الصحراء العربية أو البيئة العربية فاستمدها الشاعر من التراث .

ولنأخذ على سبيل المثال صورة فنية أخرى صور فيها الشاعر حالته أو مكانته لدى (الأمير) كيف كانت ، ثم كيف آلت إليه .

وقد كان لي القدح المعلى لديهمو
فقد ظل قدحي بينما استجيله

أليست هذه الصورة فنية مستمدة من البيئة العربية الجاهلية فالقدح المعلي هو السهم السابع من سهام الميسر التي كانت متداولة في العصر الجاهلي وهو هنا — عند الشاعر – كناية عن المكانة العليا أو الفضلى التي كان يحظى بها لدى الأمير..

أحمد الجابر الإنسان :

كشاعر يمتلك الجابر إحساسا مرهفا وحسا رقيقا وضعفا خاصا أمام تأوه مريض أو شكوى فقير أو بكاء طفل ولقد جعل منه هذا الإحساس الطاغي بآلام الآخرين أبا حنوناً لكل من حوله كباراً وصغاراً فالصغار يرجون ابتسامته الرقيقة التي لاتنقطع متى قابلت وجوههم البريئة ولا بأس من قبول إحدى رياليته البنكية الجديدة التي لاتخلو منها جيوبه ليفرح بها أطفال العائلة عندما يتجمعون حول سيارته الفاخرة وهو يدخل بها فناء بيته الواسع عائدا من قصر الريان أو مركز الحكم في البلاد.

وقد كان قربه هذا من السلطة سبباً وجيهاً لأن يتجمع حوله رجالات الحي يطلبون مشورته في الشئون الحياتية بكافة جوانبها ، فإذا كان مستشارا خاصا للأمير فهو إذن الأحق بالاستشارة من غيره ، وربما خلق منه هذا التجمع الانساني حول شخصه شيخاً وقورا في سن مبكرة أو أجبره على ارتداء عباءة الشيخ الكبير (ولم يكن يخلع العباءة أبدا) في سن مبكرة فبدا للجميع رجلا مهابا تتخلل الشعرات البيضاء لحيته وذوائبه فلا يعمد لصبغها كما يفعل الكثيرون ..

كرجل ينتمي لمجتمع قبلي يؤمن أن الرجولة تكتمل بكثرة البنين – الذكور خاصةً – وأن حياة الرجل تستمر أبداً إذا حمل اسمه ولده ومن بعده ولد ولده ، أراد الجابر ان يكون لديه – كغيره – ذرية كثيرة وعيالا يلهون حوله صغارا ويتعلمون منه وينهلون من خبراته الطويلة كبارا ويتباهى بهم أمام القوم وهم رجال يتسلمون منه راية العلم والمعرفة فتزوج من أجل ذلك مرتين .

كتاجر يعمل في سوق المال ، أحب أن يرث ماله ولده أو أولاده ... أن تنتقل تجارته هذه إلى إبن أحمد يوسف الجابر ، بل إلى أكفأ الأبناء يتولى هذه العملية ، فتزوج مرتين وكرجل دين وإمام مسجد ، تقبل الجابر حرمانه من نعمة البنين بصدر رحب ورضى

بالقضاء فسبحانه وتعالى الذي يوزع الأرزاق قد أسبغ عليه من نعمة العلم ثم المال وثقة الآخرين بارائه وأولهم ولاة الأمر في البلاد لكن البنين ليسوا من نصيبه فتقبل ورضي وقنع بما أعطاه الله من النعم وعاش مع زوجتيه أغلب سنين حياته حتى توفيت الأولى ولحقت بها الثانية بعد عام واحد وذلك قبل وفاته بسنوات قليلة . وربما جعله حرمانه من الأولاد أكثر رقة ورحمة على الآخرين بل إن هذا فعلا ما لمسه المقربون منه والمعاصرون له.

وفي ١٥/١٢/١٩٩١م توفي أحمد بن يوسف الجابر عن عمر يناهز ٨٨ عاما وفقدت قطر بوفاته شاعرا كبيرا وعالما جليلا وأحد الدعامات التي أثرت الحياة الثقافية في قطر بشكل واضح .

وقد كان – رحمه الله – حلو الحديث والمعشر ، رقيق القلب والشعور ، يسعى لمجلسه الكبير والصغير ولايترك مجلسه إلا إذا قام للصلاة أو لمهام دنيوية جسيمة . وقد اجتمعت فيه رقة الشاعر وحكمة الشيخ وموعظة العالم وصلابة رجل السلطة المقرب إن لزم الأمر ، في وقت كان فيه اغلب من حوله يجهلون القراءة والكتابة وتسير حياتهم اليومية بما يضمن لهم ولأولادهم لقمة العيش الحلال . وكانه « العارف بالله» اجتمع حوله القاصي والداني إن لم يكن لمشورة دينية فلغرض دنيوي صغر شأنه أو عظم . والجابر لايرد مريديه مادام وقته يسمح بالملاقاة ومد يد العون ، ومادام الأمر يدخل في دائرة صلاحياته أو قدرته .

كما أن هذا الاطلاع على مشاكل الناس من حوله عزّز إحساسه بالآخرين وهمومهم بل ومشاركتهم فيها بشكل أو بآخر . وربما ساعده ذلك على ترسيخ إحساس الشاعر المرهف لديه أو ربما ساعده إحساس الشاعر على ترسيخ ذلك. ولذا فقد جند نفسه وعطاءه لهم مااستطاع لذلك سبيلا ولم يبال بالحرمان من نعمة الإنجاب بل قام بتبني بعض الأيتام وأغدق عليهم من رحمته ومودته حتى قيل « ما الأبوة عن ذلك ببعيدة» وهو بذلك صار الأب الذي يريد وصار من حوله أطفال تلهو وفي بيته أطفال يلحظهم وهم يكبرون ويزدهرون ويتغنون فرحين بأبوته وإن كانت في شكل تبنٍ فإذا مات يوما ترحم عليه الابن والابنة ولكنه – ربما يعلم وربما لايعلم – أنّ قوما قد شعروا أن الأب قد مات وأن مرحلة اليتم قد بدأت . لكن تراثه وعلمه وأدبه يبقى لايموت ، يبقى خير ميراث لهؤلاء الذين عاصروه وأحبوه وإلى هؤلاء الذين ولدوا بعد ١٥/١٢/١٩٩١م.

نماذج من شعره

قال مفاخرا بوطنه قطر :

مهد العلى ومرابض الآساد
أعني بها قطرا وتلك بلادي
دار الشهادة والمروءة والندى
للمعتفين ومعقل الأجواد
دارا حباها الله أكبر نعمة
شملت حواضرها وعم البادي
باهت بعزتها الشعوب وأشرقت
ساحاتها بالكوكب الوقاد
ابناؤها الغر الذين تواكبوا

من كل أبلج للعلى نهاد

أرسوا قواعدها على هام العدى
وعلت رواسيها على الأطواد

وقال مهنئا الشيخ علي بن عبدالله الثاني عندما تنازل له والده عن الحكم :

ليهنك الملك ولتسعد بك الحال
وأنعم فمبداك إسعاد وإقبال
راقت بطلعتك الأيام وابتهجت
بيمن ملكك أبكار وآصال
فالشعب يرفل زهوا في غلائله
والمجد يمرح والعلياء تختال
الآن لما علا علياك صهوتها
جرت بيمنك للعلياء أذيال
يايوم تتويجك الفذ الذي ابتهجت
بنور غرة ذاك التاج أشبال

وقال يستنهض الشباب ويحثهم على التحلي بالأخلاق وطلب العلم :

بني وطني اشتياقا إلى العلى
وشيموا بروق المجد لاحت مخائله
دعوا عنكم الأخلاد بالجهل والونى
فأنى ينال المجد في الناس جاهله
أنيروا بنور العلم نهج طريقكم
وسيروا على الهدى الرواء مناهله
ولا تألفوا ظل الهوينا وشمروا
فهذا أوان الجد زمت رواحله
وكونوا مثالا في المعالي وأسوة
بكم يقتدي من رام أمرا يحاوله

وقال مشيدا بمجلس التعاون الخليجي في دورته الرابعة بتاريخ ١٩٨٣/٩/٧م

لقاء على عز ومجد وسؤدد
وبشرى بإقبال ونصر مؤكد
وماجمع الأقطاب إلا تعاون
على البر والتقوى على خير موعد
دعائم للإسلام في كل موطن
عل نهجهم من سار للحق يهتدي
تلاقوا على حب وود وألفة
يشيدون بالماضي ويبنون للغد
بهم تزدهي في دوحة العرب أمة
تسير على نهج قويم مسدد
وفي المجلس الأعلى الذي شاع ذكره
دليل على الأمر العظيم المؤكد

وقال ينتقد بصورة كاريكاتورية بعض مظاهر ميوعة الشباب وتخنثهم.

عذارى الحي تشكو حر شكوى
شبابا جار ظلما واغتصابا
حقوقا لاترى فيها شريكا
يشاركهن تستلب استلابا
تخلّوا عن رجولتهم وأبدوا
مآنث قد تضاق بها الرحايا
غزانا الغرب غزوا بعد غزو
فلما شارف الأخلاق طايا
وقال رضيت بالأخلاق منهم
متى ذهبت تكون لهم ذهابا
فهلا وازع فينا أمين
قوى شكيمة وسليل غابا
فيلهب بالسياط لأقربيهم
وتحليق الشعور لهم عقابا
فبعدهم عن المجموع فخر
وقربهم يزيد الشعب عابا ■

أسفار هنري ماتيس إلى الفن الإسلامي

سجاجيد علاء الدين ومنمنماته ترصّع تيارات الفن المعاصر

أسعد عرابي *

بعد أربع سنوات من معرض «دولاكروا في المغرب» هاهو «معهد العالم العربي» ينتزع نفس النجاح في معرض توأمي تحت عنوان «مغربيات ماتيس» والذي سيستمر حتى نهاية الشهر الأول من بداية الألفية الثالثة. يحيط إذن إبراهيم علوي (مسؤول متحف الفن العربي المعاصر) اللثام عن مساحة هذه الإضاءات البرزخيّة التي شارك فيها تراث المغرب في صناعة تيارات تاريخ الفن المعاصر، والتي جعلت من الشرق والغرب قراناً ولقاحاً وحواراً، وتحالفاً ثقافياً عضوياً عميقاً في جذوره وتراكمات تأثيراته، وبما يتناقض مع سيطرة روح الجحود (حتى لانقول العنصرية) والأحادية الثقافية التي تعثر بها مؤرخو الفن، تكشف أمثال هذه المعارض بالنتيجة، ضرورة مراجعة تاريخ الفن المعاصر الغربي بأفق شمولي محايد، وبمعزل عن شتى أنواع العصبيات (من فعل ورد فعل).

وإذا كان المعرض قد حقق بعده الإيجابي بما يطمح إليه منظموه، (وقد تعرضت له بحماس في أكثر من مناسبة إعلامية)، فقد أحببت في هذه الدراسة أن أجمع الخواطر الهادئة التي تقترب عدستها أكثر من جوهر الظاهرة ومايمكن أن تثيره من جدل وأحببت أن أسير مع القارئ الأطروحة المحاورة في عمقها الذي يتجاوز مباركة الإعلام و النقد، فقد سمحت لقلمي وذهني أن يطلق بعض المساءلات والاشكالات التي تتحول دوما في هالة المعارض الناجحة إلى نوع من المحرمات مهما كانت أرضيتها متحالفة مع الموضوع، الدراسة لاتتطاول بأي نقد أو انتقاد للمعرض، (فتقنيته بالغة الكمال) ولكنها سياحة من التداعي الضروري الذي يرتبط بالمنهج المعرفي الذي يلزمنا دوما بامتحان قناعاتنا حتى لاتتحول إلى عقائد لاتقبل أطروحاتها أي نقد أو تحليل. من هذه الأسئلة ثلاثة:

١ - هل يحتكر المغرب تأثيره على ماتيس؟

لاشك بأن تحقيق أطروحة المعرض تقنيا كانت نوعا من الإعجاز فقد جمعت اللوحات - المتعلقة بإثبات الموضوع - من آفاق متباعدة، من متاحف الولايات المتحدة (المتروبوليتان في نيويورك ومتحف الفن المعاصر في

أسعد عرابي

* فنان تشكيلي وباحث في علم جمال الفن العربي والإسلامي (دكتوراه جامعة السوربون) مقيم في باريس منذ عام ١٩٧٤

واشنطن وسواهما) ، وحتى متاحف روسيا (متحف بوشكين في موسكو ، ومتحف الإرميتاج في بطرسبرغ وسواهما) مرورا بمتاحف فرنسه وأنكلتره وسويسره والفاتيكان، بل إن محور المعرض كان قد ابتدأ به معرض «ماتيس في المغرب» والكاتالوك المرفق الذي تم تجهيزه في الولايات المتحدة عام ١٩٩٠.

ولكن وقع عنوان المعرض وسابقه في محذور تقسيم مالايقبل القسمة في منطق الجبر !.

ليس فقط لأنها المرة الثانية التي يتخصص فيها العنوان بالمغرب تحديداً ، بل إن المحور الراهن ، وأكثر من السابق يجتزيء حقيقة التأثير، إن العودة إلى العمق التاريخي البعيد في هذا التأثير المتبادل يتجاوز أي حرج ، يرجع أبعدها حتى فترة الحروب الصليبية ، فدير القديس سان جوس في فرنسة يحفظ حتى اليوم الكفن الشهير الذي حمله المحارب إتين دويلوا من بلاد الشام في القرن العاشر الميلادي .

وهنري ماتيس نفسه لايكابر ولايراوغ في إطلاق الأشياء بأسمائها العلمية المتفق عليها ، والتي تنسب تراث السجاجيد والسيراميك ، والمنمنمات (رسوم المخطوطات) التي ازدهرت وتنوّعت طرزها في الأمصار والأقاليم الإسلامية المتباعدة مابين الصيني والأندلسي، فدعوها ببساطة وتواضع ودون عقد : «الفن الإسلامي» وليس العربي ، ولا البربري ، ولا المغربي ذلك أنه يعتمد في صناعاته على أسس جمالية متوحّدة – رغم تنوّعها الهائل – بإمكاننا أن نقيس بها جمالياً ما أنتج خلال قرون متتالية ، وتميّزه عن الفن البوذي أو الطاوي أو الكولومبي أو السندي والهندي أو الرافدي والدلوني الخ... يسمّيه ماتيس أحياناً شرقي وسرعان ماضبط المصطلح مع الأيام وتعرف على اسمه الاستشراقي الشائع : الفن الاسلامي، وإذا كان من التعسّف مطالبة آلية العرض باتساع المحور المذكور فقد كان من الأدق الإلتزام – على الأقل – في النصوص العلمية بهذه الحقيقة .

وقد صادف أن شاركت منذ أيام في المؤتمر العالمي الأول حول السجاد الإسلامي (تونس) وتعرضت لتأثيره الثقافي على التيارات المعاصرة ، واضطررت أثناءها أن أشرح من جديد أن المصطلح العلمي : «السجاد الإسلامي» لاعلاقة له بأي خارطة سياسية لأنه خارطة جمالية بحتة ، رسمها تطور الطرز وتوحدها عبد العصور : إبتداء من حوالي القرن الثالث الهجري وحتى اليوم ، بدليل أن العديد من الدراسات التي شاركت في المؤتمر عالجت بعض المحترفات القبطية في مصر . يتحدث ماتيس نفسه عن تأثره في البداية أي منذ حوالي ١٩٠٦ بطريقة معالجة الفراغ في رسوم المخطوطات «الصفوية» التي ازدهرت في القرن السادس عشر في إيران على غرار مدرسة بهزاد (هيرات) وسواها ، ولم يكن يحتكر هذه الدهشة والإعجاب ، فقد تزامن مع ماأثاره فسيفساء استانبول من اهتمام لدى الفنان بول سينياك ، وخصائص

تجزئة اللون الانطباعي ، ثم إن الرّجعة إلى ١٩٠٥ تبدي أن نشاط «جماعة الوحشيين» (الذين كان على رأسهم ماتيس) والذين تحوّلوا من ألوان النور الطبيعي الذي يفصل العين عن الموضوع إلى ألوان النار وقوس قزح.

فعبرت اللوحة بالتالي إلى التعبيرية الروحية اللونية ، وأخذ أغلب هؤلاء يتبعون منابع الشمس وخرائطها الجغرافية ، لقد سبق الفنان جوجان ماتيس في العبور من «الأرابسك» الإسلامي قبل أن يطيب له المقام في جزر المحيط الهادي (مثل تاهيتي) ولن يكون من المصادفة أن زميله أندريه ديران كان يتردد مثله على الأندلس والمغرب وفي نفس الفترة ، تسجل مذكرات ماتيس تذمّره من طقس باريس قائلاً : «كيف يمكن أن أكون مصّوراً في ضباب ورمادية باريس؟» وكان قد سبقه الفنان جوجان إلى نفس الملاحظة ، وفان جوخ كذلك ، ولحق كل هؤلاء بحرائق الشمس خارج باريس .

يوحي المعرض وكأن ماتيس يحتكر إرتشافه لرحيق المغرب الفني ، رغم أن كتاب المعرض نفسه يتعرض إلى عدد من الرسامين المستشرقين الذين كانوا يواكبون فترة إقامته هذه ، وهو مايجعلنا بالمقارنة - نجده منتسباً بدرجة ما إلى الحساسية الاستشراقية الجديدة ، بل إنّ بعض أعماله المبكرة على غرار لوحتي «الرقص» و«الموسيقى» الموجودتين في متحف شوشكين تشير إلى نظرة لاتخلو من سوء الفهم إتجاه تشريح الفراغ في المنمنمات الإسلامية عموما ولايخلو المعرض نفسه من لوحات تعتمد على الإكسسوارات الفولكلورية المرتبكة ، وبالنتيجة فإن تطور أسلوبه واكب عمق فهمه المتدرّج لقواعد الفن الإسلامي المعقدة ، وتنوعات تقاليده مابين رسوم العهد التيموري أو المغولي أو العثماني ، أو ما ارتبط منه بالزليليج الأندلسي - المغربي ، أو أنواع السجاد والبسط من زربية وكليم وقطيف وخمري وأنواع الحياكة.

ثم علينا أن نتنبه إلى أنّ أغلب لوحات ماتيس (مثل المستشرقين) أنجزت في باريس ماعدا القليل من الرسوم واللوحات السريعة أو المتسرعة التي رُسمت في الأندلس أو الجزائر أو المغرب ، وذلك على غرار كراسات دولاكروا ودفاتره التي كانت تمثل زاده الذاكراتي في محترفه الباريسي .

وقد يكون من المفيد في هذا المقام استدراك بعض معارض الفن الإسلامي التي فات ذكرها نصوص المعرض ، خاصة معرض هالسبرغ عام ١٨٩١ ثم وبعد عام في برلين ، وذلك قبل أن تتقاطر المعارض ابتداءً من المعرض العالمي الباريسي في ١٩٠٠ والذي خصص جناحاً كبيراً للصناعات الاسلامية ، ثم معرض ١٩٠٣ في مدرسة الفنون الزخرفية، ثم معرض برلين ١٩١٠ الشهير ، الذي اشتمل على مايقرب من ثلاثة آلاف وخمسة مائة سجادة اسلامية ، تؤكد منشورات المعرض على هذا الأخير ، الذي

شهق فيه ماتيس بملاحظته المعروفة ، بأن «الفن الإسلامي هو الوحيد بين الحضارات الذي اعتمد في التعبير الثقافي على اللون ، والعلاقات اللونية».

وارتباط ماتيس بشكل القنطرة الأندلسية أسبق من سفره إلى طنجة بل إن بعض رسومه المتأخرة التي تعتمد على القص (في تصاميم كنيسة ڤانس) كان يسترجع مع الجرس شكل قوس محراب قرطبة .. وإذا كان تأثير المغرب ظاهراً إبتداءً من زيارته لطنجه عام ١٩١٢ والزيارات القريبة التي أعقبت هذا التاريخ فإن هذا التأثير ليس أكيداً في المراحل التالية (كالجواري التي كان يعتمد في رسمها على نماذج نسائية حية في باريس) أو خاصة في مراحل «القص» التي سيطرت على أعماله الأخيرة قبل وفاته في بداية الخمسينات.

إن فن ماتيس واتساع حدود تأثره بالفن الإسلامي تتجاوز خريطة المغرب ، بدليل أن أي معرض من المعارض التي تأثر بها لم يكن يحمل اسم المغرب، وإنما الصناعة الإسلامية.

ثم أن ارتباطه بالحياكة قد يكون أعرق من تعرفه على الفن الإسلامي ، بدليل أنه كان يؤكد في أكثر من مناسبة أن لقاءه مع الفن الإسلامي في هذه المعارض وفي الأندلس رسّخ لديه توجهه الزخرفي في بناء الفراغ ، بل إنه يؤكد بعد خبرته الطويلة أن تعريقات وأرابسك ورقش السجاد الإسلامي يجعل من الفراغ أكبر مما هو عليه بسبب بعدها «التصبي» والذي دعي «بالمتماليست» فيما بعد ، وقد حاول أن يشير رمزياً إلى فصاحة اللون وذلك بقطع اللسان والكلمة ، متلاعباً على تقطيع اسمه بالفرنسية : Matisse ، بحيث أصبح ma tisse أي «حياكتي» ، يلعب الفنان ڤازاريللي بعد نصف قرن نفس اللعبة فيقطع مصطلح التشكيل plasticite ليصبح تشكيل المدينة « Plasti - Cite» محافظاً في هذا الالتباس على اللفظ ، وبما أن ڤازاريللي يعتبر مكملا لمسيرة ماتيس في استثماره لمناخات الرقش الهندسي ، فقد عمم إستلهامات ماتيس الزخرفية – الهندسية على مناخات المدينة الصناعية المعاصرة.

وبالإجمال ، فقد تناغمت خصائص الفن الإسلامي مع صبوات ماتيس في جعل التصوير حالة غبطوية طوباوية فردوسية يروّح حبورها عن النفس مثل موسيقى «الباروك» ، فكان يصرّح دوماً بأنه يحبّ أن يجعل من لوحته محطة راحة حيادية أمام المتفرج المثقل بمتاعب العصر اليوميّة . كان يدعو إذن إلى تصوير غير درامي ، ويكره شتى أنواع الأطلالية الاستشراقية أو التراجيدية الرومانسية ، لذلك فإن التعبيرية التالية استقت من ماتيس والوحشية قوة اللون وليس الوضع السكولوجي المأزوم الذي ستتخصص به «التعبيرية الألمانية».

فإذا ماعدنا إلى فلسفة الفن الإسلامي وجدناها تلبي هذا التوجه الجمالي ، الذوقي أو العرفاني والذي يقود غبطة البصر إلى مواجيد البصيرة وبهجة العين الحسية إلى دعة

وسكينة القلب ، لقد ارتشف ماتيس من تواصل لقاحات الكينونة الحية مع الكينونة الفردوسية (النباتية) ، أي أنه حاول أن يجمع تراث المنمنمات التشخيصي مع تراث السجاد والسيراميك التجريدي ، وتحقق بذلك بحثه الحثيث عن فن منزّه عن «التشبيه» بوعاء الواقع (المناهض للتكعيبية) وبلغ بالتالي طهارة «الفن الحلال» الذي لاينافس الخلق والخالق في صناعته الابداعية ، وهكذا انتقلت أهم قيم الفن الإسلامي إلى عقائده التشكيلية، فأصبح الفراغ مطهرا من خط الأفق و المناظير والتشريح والظلال والكتل ، ويختزل العالم إلى ورقة أو قماشة ذات بعدين، تتحرك فيه الأشكال الحلزونية إلى الأعلى والأسفل ، وليس إلى الأمام والخلق كما هو وعاء الواقع واللوحة الكلاسيكية أو الاستشراقية الوصفية.

قد يكون المعرض تخصّص في أسفار ماتيس إلى المغرب تفريقاً منه عن أسفاره إلى معارض لندن وبرلين ، وغرناطة وقرطبة واشبيلية والجزائر ، وبأنه ومنذ رحلته إلى طنجة بدأ يثابر على ارتداء الزي المغربي ، حتى أنه رسم نفسه معتمراً القفطان المعروف الذي تغطي عمامته الرأس.

وهنا يملك منظّمو المعرض الحق في اجتزاء أسفار ماتيس في الفن الإسلامي ، بما يمكن أن ندعوه بالمحطة المغربية ، وقبلها الأندلسية الخ... خاصة وأن اختياره عام ١٩١٢ لمرفأ طنجة لم يكن صدفة ، فهو البرزخ الرمزي المتوسط بين الشرق والغرب ، بين جنوب البحر الأبيض المتوسط وشماله، وكان قد إنطلق منه الرحّالة الشهير إبن بطوطه ، وهاهو ماتيس يحط رحاله مع زوجته في فندق بحري متأبطاً آلة الكمان مع علبة الألوان، ولكنه يفاجأ بغزارة الأمطار في واحة غناء من النخيل البحري ، و العمارة الأندلسية الزاهية، كانت هذه الحال تتناقض مع ركام الصور الاستشراقية التي حملها خياله المسبق مع حقائب السفر ، حول تصحّر شمال إفريقية والعالم العربي والإسلامي عموماً ونقلت ودهشته هذه خصوبة الخضرة وشبقها النباتي في لوحات هذه الفترة ، محاولا قدر إستطاعته إقتناص ألوان خصوبة الطبيعة الفردوسية التي يعرفها في السجاجيد ، ثم إنعكاساتها على الحياة اليومية ، والطرز والزخارف والأزياء والعمارة ، خاصة في عوالم المقاهي الشعبية الوادعة ، أما موضوعات الحريم والجواري والنسوة اللواتي يخطرن في مناخ زخرفي إسلامي أبعد من حدود المغرب ، فقد كان موضوعهم الإستشراقي مجرد ذريعة للوصول إلى حدائق وجنان هذه المناخات الفردوسية ، كان يصور من ذاكرته في باريس، معتمداً على النماذج النسائية الحية ، ولكن هذه الذاكرة كانت مشبعة بمارآه وسمعه في معارض الفن الاسلامي وربوع الأندلس والجزائر والمغرب ، كانت حواسه البصرية - السمعية متخمة بايقاعات وأهازيج وأناشيد وترنيمات وتكسرات الأرابسك وحلزونياته

وتجمياته وتوقيعاته التي تمغنط هندساتها الروح والحس.

كان ينصت إلى الفنّ الإسلامي «بما فيه أثناء زيارته للمغرب» بعينه، يسترق السمع إلى سلالم الأزرق، ومدرجات الأصفر الهندي المقابلة للأخضر اليابس، كان يبصر قرار وجواب سلّم الألوان ودرجاتها التي ترفع عقيرتها بالغناء، وفق نظام لحني أفقي عُرفت به خصائص المقام والموشح في ذخائر «السماعي» لعله بداية التحول من الموضوع الاستشراقي إلى أبرز خصائص الفن الإسلامي وهو التراشح والتواصل بين طرب السماع وحسن البصر، ليستمر هذا الاكتشاف بعد عقود مع الفنان بول كليه وسواه في عصر التوليف الإبداعي.

لقد أهمل المعرض ونصوصه هذا الاكتشاف المركزي الذي يتجاوز السفر الجسدي إلى المعراج الذوقي كما سنرى.

٢ - الحدود المفتوحة بين أصول الرقش والنواظم الموسيقية اللحنية؟

أنجز ماتيس في بحر عامي ٩١٧ و ١٩١٨ عدداً من اللوحات التي تمثل آلة الكمان في غرفة داخلية تطل على باحة مغربية بل إن واحدة منها اقتطعت من لوحة طنجة الاستهلالية التي رسم فيها نخلته الشهيرة، ولعله مما يثير العجب إهمال المعرض لهذه النماذج التي تمثّل مفتاحاً يسهّل كشف تمفصل تجربة ماتيس مع حساسية الفن المغربي أو الإسلامي عموماً.

كان ماتيس موسيقيا، وعازفاً محترفاً على الكمان يصطحب آلته أينما كان مثلها مثل أدوات الرسم والتصوير. وقد تعرّف على موسيقيّي المقاهي الشعبية في طنجة وسواها من خلال انجذابهم لطريقته في العزف، وإذا كنا لا نعرف إلا القليل عن مستوى احترافه فإن ما يكشف تعلقه بالنظام الشرقي في الموسيقى هو عشقه لبيلا بارتوك، الموسيقار الهنغاري العالمي الذي حطّم البناء الهرمي في الموسيقى الكلاسيكية، بسبب تأثره بنظام الموسيقى الإسلامية: الأفقيّة أو اللحنية والتي عرفت بها مقامات وأدوار التخت الشرقي، وسماعي التقاسيم والإنشاد والموشح وسواهم وكان مسؤولاً عن قسم الاستماع في مؤتمر القاهرة الشهير حول الموسيقى العربية عام ١٩٣٢ لعل هذا ما يكشف أسباب تفضيله لموضوع الموسيقى والرقص منذ استهلالاته الأولى، وما دعاه المعرض بالجاريات ما هن إلا راقصات شرقيات، وستجد علاقة غامضة بين شكل قوس الكمان و الأقواس الأندلسية «مثل جامع قرطبة»، وقد جعل من شكل آلة العود أساساً محورياً في بعض لوحاته «من القصوصات الورقية»، وسنعثر على تكوين غامض في إنشائه لرسوم كنيسة فانس في أواخر حياته حيث أن شكل العذراء، يشبه آلة الفيولونسيل، أما ابنها فيشكل قوساً لهذه الآلة.

ومهما يكن من أمر فإذا كان تأثر ماتيس في البداية بالفن الإسلامي «أو المغربي كما يدعي المعرض» لا يخلو من التسطح

الاستشراقي، فإنه لم يبلغ درجته العالية من الوجدانية والرهافة الروحية إلا عندما اكتشف التراشح بين الفنون البصرية والسمعية الإسلامية، وكان يدعوها «بالضرورة الداخلية الروحية».

كان يؤمن بأن القدرة على التواصل مع نواظم الكون تملي عليه أحكام خطوطه وألوانه لقد توصل في هذه الدرجة من الكشف إلى أحد أهم خصائص الفن الإسلامي، وهو التواشج والتراشح والتنافذ بين الحواس ومبدعاتها، وهو ما قاده بالتدريج إلى البحث عن نوطه بصرية متقشفة من خلال قص اللون مباشرة ولصقه على اللوحة، وهي الانطلاقة التي ستقود فازاريللي وسواه إلى «الفن البصري» وبرامجه التوليفية مع الرفيف الموسيقي كما وأنها ستؤثر في الستينيات على التجريد الأميركي «نيومان وسواه».

لعله من الجدير بالذكر أني كنت قد انجزت دراسة منهجية معمقة حول هذا التراشح لدى بول كلي الذي كان يمارس مثله الموسيقى والتصوير وينتهل من نماذج الفن الإسلامي هذا التوليف[٢].

٣ ـ ما هو مدى تأثير الفن الإسلامي على تجربة ماتيس؟

يحلو لبعض النقاد ومؤرخي الفن العربي أحياناً ـ وبنوع من العصبية المراهقة ـ الارتكان المطلق إلى اغراء فكرة تأثير قيم الفن العربي أو الإسلامي على كبار الفنانين الغربيين ابتداء من دولاكروا وانتهاء بالفن البصري مروراً بماتيس وكليه وسواهم لدرجة أن أحد النقاد المرموقين فتش عن أصل اسم بيكاسو فتوصل إلى أنه أبو القاسم إن الخوض في مثل هذه القشرية التي تغرب الفن الغربي جملة وتفصيلاً لا تقل تعسفاً «حتى لا نقول عنصرية» عن النقاد الغربيين الذين يستبعدون جملة وتفصيلاً مثل هذا التأثير، ويحاولون شطب الاسماء ذات الأصول العربية من تاريخ الفن المعاصر، تقود هذه العصبيات إلى جدل بيزنطي عقيم حول مطلقية الممتلكات الثقافية وخلط الخرائط الذوقية «الفنية» بالخرائط الإيديولوجية إن أهمية الفن الإسلامي تؤكد شموليته كتراث إنساني مفتوح، مثله مثل بقية الذخائر البصرية في الحضارات الأخرى وسواء شئنا أم أبينا فإن حوض المتوسط كان أداة توحيد ذوقية خلال قرون طويلة رغم تباعد الحضارات التي احتلت شواطئه. دعونا نتأمل اليوم علاقة القرابة بين ألوان مراكبه التي تجوب عبابه من الشرق إلى الغرب وبالعكس لقد ثبتت اليوم حقيقة لا تقبل الجدل، وهي أن مرافئه تجتمع حول تقاليد مشتركة فنية منها احتكارها لعادة إعادة رتق واستخدام وترقيع نتف وشظايا الألبسة المستهلكة بعد اهترائها وغير ذلك كثير.

إن إعتبار الفن المعاصر انعكاساً آلياً لتقاليد الفن الإسلامي لايقل غلواً عن تجاوز شراكته في قلب مفاهيم الفراغ وتوقيع أشكاله وموسيقية اللون . لنتخيل الفرق بين ماتيس (كفنان غربي) والفنان المغربي الذي يرث

صناعته أبا عن جد . فإذا كان ماتيس قد جمع منذ البداية عددا من ذخائر بلاطات السيراميك الإسلامي ، فإن تأثيرها على فنه لايمكن أن يعادل تأثير من يحبو في طفولته على أديم أرضها ويعيش جدرانها وإذا كان عمق فن ماتيس قد جنّبه الصفة السياحية ، فإن فنه يقوم على السفر في الآخر . فقد انطلق منذ البداية من منهج سيزان المادي - والمناقض جذرياً لكل مقاييس الفن الإسلامي ، يشتمل المعرض مثلاً على تجربة ذات أهمية خاصة تكشف كيف حوّل تفاحات سيزان (في واحدة من اللوحات التي يمتلكها) إلى منحنيات من الرقش النباتي . وبالنتيجة فإن مخالفة ماتيس لسيزان لاتعني قطع حبل السرة مع رحم الفن الغربي وتراكماته التي قادته إلى شراء لوحة سيزان واستعادتها بشكل صريح في العديد من تكويناته .

لعله من الضروري في مثل هذه الحالات تصور إمتلاك أي فنان لجهاز توليفي معقد لايخضع إلى قوانين الكيمياء ، جهاز أقرب إلى رحم لقاح وحوار حضاري يتحرك مثل الناقوس بين تراكمات الأنا وإضاءات الآخر ، وهنا تكمن فكرة السفر في الجغرافية البصرية الإسلامية وحرائق شموسها ، ولكن هذه الحرائق لاتخفي صقيع باريس .

دعونا في النهاية نتأمل مادة التأثر والتأثير . إذا كان الفن المعاصر الذي ينتمي إلى تجربته ماتيس يفرق بين اللوحة النخبوية (أو فن الحامل الثقافي) ، والصناعات الإستهلاكية أو النفعية ، فإنّه من الواجب تفريق ذخائر التراث البصري الإسلامي بين هاتين الدرجتين (رغم اختلاطهما فيه) ولكنه من الموثوق أن مساحة الفن الإسلامي النخبوي تعانق رسوم المخطوطات (المنمنمات) والصناعات الذوقية مثل أنماط زليليج قصر الحمراء وبعض أنماط السجاجيد ، خاصة التي كانت تخضع إلى رقابة النقابات الروحية في تجويد صناعاتها . تخرج في هذا الميزان المتعادل نسبياً (بين مانتي التأثير والتأثر) من صورة الاستباحة الاستشراقية لفولكلور العالم الثالث ، والنظر إلى الآخر بمقياس التصحّر الثقافي ، في هذا الميزان المتراجح في كفتيه نعثر على معنى التوليف المتوازن ، وبأن الطريقة التي تأثر بها ماتيس بالفن الإسلامي لاتتجاوز الدرجات التوليفية التي أثّر بها ماتيس بدوره على فنانين عرب مرموقين من مثال أمين الباشا (لبنان) والياس زيات (سورية) وانجي أفلاطون (مصر) وغيرهم ■

هوامش

(1) "Paul klee et l'apport de la marsique de Procha - Orient." A.ARABI - ANCRAGE 1990 N: 1 - P. 53-57